

Università degli Studi di Napoli Federico II
DiARC – DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA

**DOTTORATO IN STORIA E CONSERVAZIONE DEI BENI
ARCHITETTONICI E DEL PAESAGGIO
28° CICLO**

Tesi di dottorato di FLORIAN CASTIGLIONE

TITOLO:

**L'ARCHITETTURA NEL CONTESTO URBANO E
PAESAGGISTICO ATTRAVERSO LO STRUMENTO
FOTOGRAFICO TRA GLI ANNI '30 E '50**

I CASI STUDIO DI:

ALBERT RENGGER-PATZSCH E ROBERTO PANE

Relatore: Prof. ALESSANDRO CASTAGNARO
Correlatore: Prof. ANDREA PANE

INDICE

1. Introduzione: le motivazioni della ricerca.

- 1.1 L'ambito di ricerca. p. 5
- 1.2 La fotografia d'architettura nelle riviste specialistiche. p. 9
- 1.3 L'esperienza tedesca e l'archivio del Bauhaus. p. 12
- 1.4 La scelta del caso studio tedesco Albert Renger-Patzsch. p. 14
p. 17
- 1.5 La scelta del caso studio italiano, Roberto Pane.
- 1.6 Evoluzione della ricerca. p. 19

2. La nascita della fotografia moderna.

- 2.1 La *Neue Fotografie*: la *Neue Sehen* e la *Neue Sachlichkeit*. p. 21
- 2.2 La fotografia al Bauhaus. p. 25
- 2.3 L'influenza di Moholy-Nagy, l'espressione della *Neue Sehen*. p. 29
- 2.4 L'introduzione del corso di fotografia al Bauhaus, il 1929. p. 33

3. La documentazione fotografica dell'architettura come espressione artistica tra gli anni '30 e '50.

- 3.1 Introduzione. p. 35
- 3.2 La *Neue Sachlichkeit* in Germania: la fotografia di August Sander. p. 38
- 3.3 La *straight photography* negli Stati Uniti: la fotografia di Walker Evans. p. 43

3.4 La fotografia documentaria in Italia: dalle riviste specialistiche al Neorealismo.	p. 49
--	-------

I DUE CASI STUDIO

4. La fotografia di Albert Renger Patzsch (1897-1966).	
4.1 Gli inizi della carriera fotografica.	p. 56
4.2 Il volume-manifesto <i>Die Welt ist schön</i> .	p. 59
4.3 Le recensioni del libro <i>Die Welt ist schön</i> .	p. 64
4.4 Gli anni del successo della fotografia oggettiva di Renger-Patzsch.	p. 67
4.5 La <i>Neue Sachlichkeit</i> e la <i>straight photogtaphy</i> . Le critiche alla fotografie di Renger-Patzsch.	p. 70
4.6 La documentazione dell'architettura nel contesto urbano.	p. 75
4.7 La documentazione dell'architettura nel contesto paesaggistico.	p. 83
5. La fotografia di Roberto Pane (1897-1987).	
5.1 Gli esordi.	p. 90
5.2 La fotografie come strumento di documentazione scientifica.	p. 99
5.3 La fotografia come strumento critico.	p. 104
5.4 La fotografia di denuncia.	p. 109
5.5 Gli scritti di Pane sulla fotografia, la sua personale visione.	p. 112

5.6 Il successo critico delle fotografie di Pane, il caso delle recensioni di Bruno Zevi.	p. 118
5.7 La documentazione dell'architettura nel contesto urbano.	p. 121
5.8 La documentazione dell'architettura nel contesto paesaggistico.	p. 135
 6. Le conclusioni della ricerca: il raffronto tra i due casi studio.	 p. 156
 7. Appendice.	
7.1 Gli scritti di Renger-Patzsch sulla fotografia.	p. 166
7.2 Gli scritti di Pane sulla fotografia.	p. 177
 8. Bibliografia.	
8.1 sulla fotografia di architettura tra gli anni '30 e '50.	p. 187
8.2 Bibliografia su Albert Renger-Patzsch.	p. 191
8.3 Bibliografia su Roberto Pane fotografo.	p. 196
 9. Indice delle illustrazioni.	 p. 202

1. Introduzione.

1.1 *L'ambito di ricerca.*

Il percorso di ricerca della durata triennale è stato avviato nel mese di Giugno del 2013. Il tema di ricerca, individuato con il relatore, si inserisce nell'ambito dell'intenso rapporto tra la fotografia e la storia dell'architettura sviluppatosi nell'ambito del XX secolo.

Come ogni ricerca, il tema ha subito numerose variazioni durante il suo percorso, a seguito di riscontri su ciò che è stato già approfonditamente studiato, di scoperte inedite, di possibilità di ricerca e di consulti con esperti del settore; tuttavia la ricerca ha sempre riguardato il legame tra fotografia e architettura.

Come è noto le prime fotografie in assoluto immortalarono edifici architettonici. Ciò avvenne perché le prime fotografie necessitavano tempi di esposizioni lunghissimi che duravano anche otto ore; ciò era dovuto al tipo di sostanza fotosensibile adoperata che richiedeva tempi di posa lunghi per ottenere l'impressione dell'immagine. Per tale ragione i pionieri della fotografia scelsero di immortalare un qualcosa di statico, che non subisse mutamenti nel corso delle ore di esposizione. Inoltre bisogna considerare che le prime fotografie furono dei veri e propri esperimenti con attrezzature ingombranti e pesanti, quindi spesso si ritenne pratico effettuare tali esperimenti dal proprio studio puntando semplicemente l'obiettivo fuori dalla propria finestra. I soggetti dei pionieri della fotografia, quindi, risultano essere quasi sempre architetture.

La prima fotografia mai realizzata fu una veduta dalla casa di Nicéphore Niépce a Saint-Loup-de-Vanneres, in Borgogna, datata 1826¹. La fotografia iniziò a diffondersi soprattutto in Francia – patria

¹ Cfr. G. Fanelli, *Storia della fotografia di architettura*, Bari 2009.

di quest'arte allora come oggi – grazie a personaggi come Daguerre, Talbot e Bayard. Ben presto le nuove sperimentazioni portarono alla possibilità di diminuire notevolmente i tempi di esposizione, riducendoli fino a pochi secondi. La dagherrotipia² e la calotipia³ si diffusero presto in Europa e in America e furono utilizzate per svariati usi fotografici, tra cui i ritratti. Eppure l'architettura restava comunque soggetto prediletto degli scatti dei fotografi. Per comprendere una delle motivazioni di tale scelta, bisogna contestualizzare la fotografia nel periodo storico in cui nacque. A partire dall'Ottocento, infatti, iniziò a svilupparsi una sensibilità nei confronti del patrimonio architettonico nazionale a seguito delle distruzioni causate dalla Rivoluzione francese⁴. Fu proprio da allora che si sviluppò la concezione di salvaguardia e restauro del patrimonio artistico-culturale. In questo contesto si riscontra che a molti fotografi furono commissionate le realizzazioni di vere e proprie campagne fotografiche che documentassero le architetture di una nazione, di una città, o delle campagne archeologiche promosse all'estero. A titolo esemplificativo si ricordano le campagne fotografiche, le cosiddette 'Missioni eliografiche', promosse a partire dal 1851 dalla *Commission de Monuments historiques* che coinvolse i fotografi Le Secq, Baldus, Mestral, Bayard e Le Gray per documentare il patrimonio

² La dagherrotipia fu il primo procedimento di sviluppo fotografico. Nato da un'idea di Joseph Nicéphore Niépce e da suo figlio Isidore, venne perfezionato da Louis Jacques Mandé Daguerre dal quale prende il nome. La dagherrotipia venne presentata nel 1839 dallo scienziato François Arago. Il limite più importante di tale tecnica è l'impossibilità di riproduzione della fotografia che resta quindi esemplare unico.

³ La calotipia, conosciuta anche come talbotipia, fu un altro tipo di procedimento di sviluppo fotografico inventato da William H. Fox Talbot. Anche essa fu presentata nel 1839. A differenza della dagherrotipia la calotipia consentiva la riproduzione delle immagini attraverso i negativi, a discapito però di una peggiore qualità della stampa.

⁴ Cfr. V. Russo, *La tutela in Francia tra Rivoluzione e Secondo Impero. Letterati, archeologi, 'ispettori'*, in S. Casiello (a cura di), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Venezia 2005. L'architetto restauratore Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc considerò la fotografia fondamentale per l'opera di restauro; egli riteneva che attraverso la fotografia si potevano scoprire cose che dal vivo non si era riusciti a percepire.

architettonico francese, in particolar modo quello che necessitava interventi di restauro⁵.

La fotografia di architettura è quindi sempre stata utile a comprendere le trasformazioni urbane e l'evoluzione dei linguaggi architettonici. Un altro aspetto da considerare è la forte capacità comunicativa intrinseca della fotografia; nei regimi totalitari, infatti, la fotografia di architettura servì come vera e propria propaganda per far conoscere la grandiosità delle opere promosse e ancora al giorno d'oggi essa viene usata come mezzo pubblicitario, fino a diventare più conosciuta dell'architettura rappresentata.

Da questo breve *excursus* si può comprendere come questo ambito di ricerca sia ricco di materiali significativi di approfondimento.

Il primo passo della presente ricerca è stato quello di studiare il testo di Giovanni Fanelli 'Storia della fotografia di architettura'⁶, al fine di avere una conoscenza generale dell'argomento per poi individuare un settore specifico poco affrontato dalla storiografia. Inoltre si è giudicato necessario un' attento studio del rapporto tra fotografia e pittura, che nei primi decenni del Novecento fu molto importante. Dall' inizio del Novecento fino all'inizio della seconda guerra mondiale, in Europa nacquero una serie di correnti artistiche che vanno sotto il nome di 'avanguardia storica'. Il termine 'avanguardia' va ad indicare un movimento artistico che ha valenze sperimentali ed anticipatrici rispetto alla produzione del tempo in cui si sviluppano. Questo fenomeno artistico fu così importante che in esso si ritrovano tutti i principi che sono alla base della cultura contemporanea⁷. Le avanguardie figurative si posero in maniera criticamente diversa nei confronti del nuovo mezzo; a tale fine si è

⁵ Cfr. A. de Mondenard, *La Mission héliographique. Cinq Photographes parcourent la France en 1851*, Parigi 1851.

⁶ G. Fanelli, *Op. Cit.*

⁷ Cfr. R. De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, Bari 1992.

tenuto in particolare riferimento il volume di Claudio Marra 'Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)'⁸.

Appare evidente che le correnti pittoriche, che si svilupparono in questi anni, influenzarono notevolmente l'architettura e quindi il nuovo modo di costruire (*Neues Bauen*). Spesso però nelle analisi degli storici e dei critici viene trascurato l'apporto che ebbe la fotografia: questa non veniva considerata un'arte, tutt'al più un'arte minore. Sussisteva in gran parte ancora l'opinione di Charles Baudelaire, cioè quella che credeva la fotografia non ascrivibile a una forma d'arte⁹.

Successivamente lo studio si è concentrato nel periodo storico tra le due guerre mondiali; in questo periodo è nata la concezione moderna della fotografia teorizzata da Moholy-Nagy nel 1925 con il suo libro manifesto 'Pittura, fotografia, film'¹⁰.

L'invenzione della fotografia provocò palesemente una notevole spinta verso un'innovazione artistica, ma questa enorme potenzialità non venne da subito colta. Solo a partire dagli anni venti vi fu una rivalutazione della fotografia in campo artistico. In tale contesto storico-culturale questa passò da mero mezzo di supporto tecnico alla pittura, senza quindi alcuna vocazione artistica, a strumento capace di modificare e influenzare il mondo culturale, dalla pittura all'architettura.

Dopo aver formulato una serie di possibili temi per il dottorato, insieme al tutor Alessandro Castagnaro, è stato coinvolto il professore Giovanni Fanelli, riconosciuto internazionalmente come uno dei massimi esperti di questo ambito di ricerca, al fine di conoscere il suo parere riguardo a quale tema, a lui proposto, fosse il più inedito ed interessante. Si è quindi giunti alla scelta di concentrare la ricerca sul

⁸ C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano 2012.

⁹ Cfr. C. Baudelaire, *Poesie e prose*, Milano 1973; C. Marra, *Op. Cit.*

¹⁰ L. Moholy-Nagy, *Malerei Photographie Film*, Monaco 1925; riedizione del 1927 con il titolo *Malerei Fotografie Film*. Traduzione in italiano: *Pittura fotografia film*, Torino 1987.

periodo storico tra le due guerre mondiali, studiando le fotografie di architettura pubblicate su libri e riviste specializzate.

1.2 La fotografia d'architettura nelle riviste specialistiche.

Nel corso dell'Ottocento le riviste di architettura erano quasi esclusivamente professionali e in tali pubblicazioni la presenza della fotografia fu minima o nulla. Perfino riviste tecniche come la francese "*Génie Civil*" non utilizzarono la straordinaria quantità di documentazione fotografica già disponibile in quel tempo.

«Fra il 1890 e i primi anni venti le riviste professionali riproposero spesso la formula delle riviste dell'Ottocento organizzate in rubriche, notiziari (vita di associazioni, legislazioni), note tecniche, testi e tavole separate, adottando però progressivamente, pur se con lentezza, la fotografia e anche l'illustrazione fotografica infra testo. In generale le fotografie riprodotte in queste riviste non erano abbondanti e tendevano a rispettare più rigorosamente possibile i principi di frontalità e centralità della prospettiva classica, derogando solo quando le condizioni del sito lo impedivano»¹¹.

Agli inizi del Novecento proliferarono le pubblicazioni di libri e riviste di architettura; le nuove riviste furono quasi tutte dedicate esclusivamente all'architettura contemporanea. Rispetto al periodo precedente furono più numerose quelle che cercarono di assumere formule nuove che potessero anche interessare un pubblico più ampio di quello degli addetti ai lavori. Queste si distinguevano dalle riviste professionali in senso tradizionale, in quanto fecero largo uso di fotografie. In questo periodo la fotografia acquistò un ruolo importante, fu così che la divulgazione delle nuove architetture crebbe esponenzialmente con la proliferazione di pubblicazioni corredate da

¹¹ G. Fanelli, *Op. Cit.*, p. 318.

immagini delle opere descritte. La fotografia assunse un compito decisivo, cioè quello di fissare in maniera definitiva l'immagine dell'architettura moderna fotografata attraverso una sequenza fotografica, di solito realizzata appena terminato il cantiere e quindi irripetibile; tale sequenza servì, e serve ancora oggi, alla diffusione su larga scala dell'opera.

Le riviste di architettura si affermarono e si diffusero come fonte primaria di conoscenza e di aggiornamento per l'architetto e come fonte di lavoro per i fotografi.

In Italia durante il periodo tra le due guerre mondiali nacquero diverse riviste di architettura: nel 1921 nacque 'Architettura e Arti decorative. Rivista d'arte e di storia', nel 1928 nacquero le riviste 'Domus' e 'La Casa Bella' e nel 1933 nacque 'Quadrante'¹².

Nelle varie consultazioni con i professori Castagnaro e Fanelli è parso necessario un approfondimento rivolto alle riviste tedesche. Questa necessità è dovuta al fatto che tra le due guerre la Germania fu all'avanguardia nel settore artistico-culturale; inoltre la nascita della scuola del Bauhaus ha apportato numerose innovazioni in tutti gli ambiti artistici. Il sottoscritto, grazie alla conoscenza della lingua tedesca, è riuscito così ad intraprendere una ricerca parallela sulle vicende tedesche tra le due guerre.

In Germania la più nota e diffusa rivista di architettura era 'Wasmuth Monatshefte für Baukunst' (1914-1929), edita da Wasmuth con immagini di ottima qualità. 'Die Form, Zeitschrift für gestaltende Arbeit' (1922;1925-1934), rivista del Deutscher Werkbund, accolse contributi di architettura, urbanistica design, cinema, fotografia, e tipografia, e vi collaborarono personaggi come Behne, Behrendt,

¹² Per approfondimenti cfr. L. Patetta, *Libri e riviste d'architettura in Italia tra le due guerre*, in S. Danesi e L. Patetta (a cura di), *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, Venezia 1976; M. Mulazzani, *Il dibattito sulle arti applicate e l'architettura*, in G. Ciucci e G. Muratore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Milano 2004; G. Fanelli, *Op. Cit.*

Gropius, Hilberseimer, Mies van der Rohe. Riviste di architettura moderna furono: 'bauhaus' (1926-1931); 'Das neue Frankfurt' (1926-1933); 'ABC. Beiträge zum Bauen' (1924-1928). La rivista 'bauhaus' fu curata inizialmente da Moholy-Nagy e da Gropius; nel 1928 la rivista passò al nuovo direttore della scuola Hannes Meyer e divenne così espressione della *Neue Sachlichkeit*, pubblicando, tra gli altri, scritti del fotografo Albert Renger-Patzsch. Altra rivista di espressione della *Neue Sachlichkeit* fu 'Das neue Frankfurt, Monatsschrift für die Fragen der Grosstadt-Gestaltung' (1926-1933), diretta da Ernst May. Essa diede ampio spazio ai nuovi mezzi espressivi come la fotografia ed il cinema¹³.

Le riviste di architettura iniziarono a contenere fotografie di architettura riprese da angolature non convenzionali, dall'alto o dal basso, con la presenza distorsioni prospettiche; esse andavano in netto contrasto con le tradizionali fotografie con inquadratura centrale e senza linee cadenti. Questo nuovo gusto fu influenzato dalle sperimentazioni applicate in Germania nella Bauhaus, ma di derivazione costruttivista russa. Negli anni venti in Germania si sviluppò la *Neue Photographie* che si caratterizzava da punti di vista inusuali, inquadrature oblique e uso di obiettivi distorcenti. Moholy-Nagy, il maggiore esponente della 'Nuova Fotografia', fu uno dei primi a capire il ruolo sociale dei media e delle immagini, sulle loro grandi potenzialità. Moholy-Nagy nel 1925 pubblicò *Malerei Photographie Film*, un libro che fa parte della collana *Bauhausbücher* e rappresenta al tempo stesso il manifesto teorico della fotografia moderna, una riflessione sull'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica scritta dieci anni prima del celebre saggio di Walter Benjamin¹⁴, e un testo di teoria dei media e della cultura

¹³ Cfr. G. Fanelli, *Op. Cit.*

¹⁴ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Parigi 1936. Traduzione in italiano: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità*, Torino 1966.

visuale che continua a stupirci per la sua attualità e per le vere e proprie premonizioni che esso contiene.

1.3 L'esperienza tedesca e l'archivio del Bauhaus.

Durante il percorso del dottorato (senza borsa di studio) si è ritenuto utile intraprendere un periodo di studio in Germania e il dottorando è riuscito a vincere una borsa di studio A2 bandita dall'ente tedesco D.A.A.D. (Servizio tedesco per lo scambio accademico). Il periodo di studio in Germania, della durata di 4 mesi (dal 15 marzo al 15 luglio 2015), si è svolto presso la *Fachhochschule* di Potsdam. Il sottoscritto ha preso contatti col professore della facoltà ospitante Klaus Theo Brenner, il quale ha ricoperto il ruolo di tutor per quanto riguarda le ricerche condotte in Germania. Il professor Brenner è particolarmente interessato a questo ambito di ricerca e ha già pubblicato dei volumi che riguardano il rapporto tra fotografia, architettura e urbanistica, come *Stadt Raum* edito nel 2013¹⁵.

L'esperienza in Germania è quindi servita sia per sviluppare la parte teorica della ricerca, nell'ambito della storia della fotografia di architettura, sia per individuare, in *loco*, il caso studio di un fotografo tedesco specializzato nella fotografia di architettura.

La ricerca tedesca è iniziata consultando la biblioteca dell'archivio del Bauhaus, specializzata sulla scuola e sul periodo storico di riferimento in tutti i settori artistici, dalla pittura alla fotografia, dall'architettura al teatro. Il sottoscritto si è concentrato sull'analisi della fotografia di quel periodo storico-culturale e le innovazioni applicate in tale campo all'interno del Bauhaus. E' proprio lì che lavorarono e insegnarono personaggi che diedero un apporto importante in ambito fotografico come Moholy Nagy, Lucia

¹⁵ K. T. Brenner, R. Wildgrube, D. Biermann, *Urban space/Stadt Raum/Spazio urbano*, Berlino 2013.

Moholy, Herbert Bayer. La biblioteca dell'archivio del Bauhaus offre la possibilità agli studiosi di approfondire bibliograficamente ciò che è custodito presso l'archivio stesso. Per questo motivo la biblioteca e l'archivio ricevono quotidianamente visite di studiosi provenienti da tutto il mondo e spesso la lista d'attesa per poter consultare il materiale custodito è piuttosto lunga.

Lo studio bibliografico è quindi servito a comprendere quanto sia stato già studiato e quanto può ancora essere suscettibile di approfondimenti. Tra i nomi più importanti passati al vaglio, come possibili casi studio all'interno del Bauhaus, sono: Herbert Bayer (1900-1985) al Bauhaus dal 1921 al 1928, Irene Bayer (1898-1991) al Bauhaus dal 1925 al 1928, Andreas Feiniger (1906-1999) al Bauhaus dal 1922 al 1925 e 1932, T. Lux Feininger (1910-2011) al Bauhaus dal 1926-1932, Florence Henri (1893-1982) al Bauhaus nel 1927, Lucia Moholy (1894-1989) al Bauhaus dal 1923-1928, Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) al Bauhaus dal 1923-1928, Walter Peterhans (1897-1960) al Bauhaus dal 1929 al 1933, Moshe Raviv-Vorobeichic (1904-1995) alla Bauhaus dal 1927 al 1928.

L'archivio del Bauhaus vero e proprio comprende una sezione di documenti e una di fotografie. L'archivio fotografico consta di oltre diecimila stampe originali conservate con cura e ben catalogate. Walter Gropius, direttore e fondatore della celebre scuola tedesca, fu il progettista dell'archivio, che fu però inizialmente pensato per la città di Darmstadt. Questo poi venne realizzato a Berlino tra il 1976 e il 1979 e si discostò di molto dal progetto originario di Gropius. La fototeca fu fondata da Hans Maria Wingler negli anni cinquanta, il quale iniziò a raccogliere materiale fotografico relativo alla famosa scuola tedesca. Successivamente si aggiunse un cospicuo materiale fotografico proveniente dall'archivio privato di Gropius, assieme alle donazioni dei componenti del Bauhaus o delle loro famiglie. Infine negli anni più recenti l'archivio ha acquistato documenti e fotografie

di elevato valore inerente al periodo storico di riferimento. Nell'archivio quindi sono presenti anche autori che non sono strettamente legati alla scuola del Bauhaus, ma che hanno operato nello stesso periodo in Germania, un esempio rappresentativo è quello di Albert Renger-Patzsch.

1.4 La scelta del caso studio tedesco, Albert Renger-Patzsch.

La scelta del caso studio è ricaduta sul fotografo tedesco Albert Renger-Patzsch, il quale rappresenta uno dei personaggi più importanti di tutta la storia della fotografia. Egli fu esponente della *Neue Sachlichkeit* (nuova oggettività) ed il suo libro *Die Welt ist schön*¹⁶ (il mondo è bello) del 1928 rappresentava il manifesto di tale corrente artistica dal punto di vista fotografico. Per Renger-Patzsch la fotografia doveva essere oggettiva e quindi rappresentare fedelmente la realtà, risaltando ogni dettaglio attraverso l'utilizzo preciso e coscienzioso delle tecniche fotografiche, senza virtuosismi ed interpretazioni autoriali. Tale approccio era nettamente in contrasto sia con i concetti artistici dei pittorialisti, che fino ad allora avevano dominato la scena fotografica, e sia con gli sperimentalismi applicati nello stesso periodo da personaggi come Moholy-Nagy e Man Ray. Renger-Patzsch applicò questo approccio a tutti i soggetti della fotografia, dalle piante, all'architettura, dall'industria alle persone; gli stessi soggetti che costituiscono il corpo del suo libro *Die welt ist schön*. Il fotografo tedesco si specializzò nella fotografia di architettura, che forse più di tutti gli altri generi rispecchiava il suo credo estetico. Realizzò fotografie per celebri architetti come Walter Gropius e Rudolf Schwarz¹⁷. Inoltre uno delle degli obiettivi

¹⁶ A. Renger-Patzsch, *Die Welt ist Schön: einhundert photographische Aufnahmen*, Monaco 1928.

¹⁷ Cfr. R. Schwarz e A. Renger-Patzsch, *Wegweisung der Technik*, Postdam 1928; Aa. Vv., *Maßvoll sein heißt sinnvoll ordnen: Rudolf Schwarz und Albert Renger-Patzsch. Der Architekt*,

fondamentali del suo lavoro era quello di pubblicare libri fotografici; infatti egli pubblicò più di trentacinque libri corredati dalle sue magistrali fotografie e da scritti di storici dell'arte e dell'architettura.

Le fotografie di Renger-Patzsch possono essere considerate ancora oggi dei capolavori per la composizione, per lo studio meticoloso della luce, per la resa straordinaria dei dettagli e per l'attualità dei temi rappresentati.

Su un personaggio di tale importanza è stato scritto molto in lingua tedesca e inglese, ma nessun libro dedicato al fotografo tedesco è stato pubblicato in lingua italiana. Per questo studio si è scelto di approfondire un tema specifico della fotografia dell'autore tedesco: la fotografia di architettura rurale inserita nel contesto urbano e paesaggistico. Tale tema non è stato mai trattato, neanche in lingua tedesca, ad eccezione del professor Rolf Sachsse che accenna nel suo libro, *Photographie als Medium der Architekturinterpretation*¹⁸, all'attenzione da parte di Renger-Patzsch verso l'architettura spontanea con intenti di tutela e salvaguardia.

L'esperienza tedesca è quindi proseguita nella ricerca di tali specifiche fotografie. Il vastissimo archivio di Renger-Patzsch andò distrutto quasi completamente nel 1944 durante un bombardamento aereo su Essen; ad oggi quindi sono pochi i negativi originali superstiti, ma vi sono ancora le numerose copie vendute e le fotografie pubblicate nei suoi numerosi volumi. Le fotografie sono attualmente consultabili in vari archivi, musei e fondazioni dislocati in tutto il territorio tedesco.

Si è quindi consultata la fototeca del *Bauhaus-archiv* dove la responsabile dell'archivio Sabine Hartmann, oltre che a mettere a disposizione le numerose fotografie di Albert Renger-Patzsch conservate in archivio, ha elargito diversi consigli alla luce della sua

der Photograph un die Aachener Bauten, Aachen 1997; A. Jaeggi, *Die Moderna im Blick: Albert Renger-Patzsch fotografiert das Fagus-Werk*, Berlino 2011.

¹⁸ Cfr. R. Sachsse, *Photographie als Medium der Architekturinterpretation*, Monaco 1984.

lunga esperienza nel settore. Dal libro *Fotografie in Berlin, Museen archive bibliotheken*¹⁹ si sono individuati, e quindi consultati, gli archivi fotografici berlinesi che sono in possesso di fotografie dell'autore tedesco: *Kunst Bibliothek Staatliche Museen zu Berlin*, *Stifung Deutscher Technikmuseum*, *Universität der Künste*, *Berlinische Gallerie*. Oltre agli archivi berlinesi è stato necessario ai fini della ricerca consultare archivi presenti in altre città tedesche: l'archivio fotografico del *Folkwang Museum* di Essen, il *Ludwig Museum* di Colonia, il *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* di Monaco e il *Museum für Kunst und Gewerbe* di Amburgo.

Attualmente i diritti d'autore delle fotografie di Albert Renger-Patzsch sono di proprietà dei coniugi Ann e Jürgen Wilde, con i quali il dottorando è entrato in contatto durante il corso della ricerca. I due collezionisti d'arte detengono una fondazione che possiede, tra l'altro, numerose foto di Renger-Patzsch. Attualmente solo una piccola parte della collezione è consultabile a seguito del cambio di sede da Zülrich a Monaco nella *Pinakothek der Moderne*. Tale operazione è in atto già da diversi anni e nega così agli studiosi l'accessibilità al consistente archivio. Durante il percorso del dottorato si sono comunque scambiate informazioni con la *Pinakothek der Moderne* al fine di conoscere il ridotto materiale consultabile, che risulta, però, in gran parte già pubblicato nei libri dell'autore.

Da tali ricerche è emerso una grande quantità di fotografie inedite che riguardano l'architettura nel contesto urbano e paesaggistico; tra l'altro vi sono fotografie realizzate in diverse città italiane alcune delle quali furono pubblicate in *Hohenstaufenburgen in Südtalien* del 1961. Oltre alla Germania e all'Italia Renger-Patzsch ha fotografato anche in Polonia e Francia.

1.5 La scelta del caso studio italiano, Roberto Pane.

¹⁹ Aa. Vv., *Fotografie in Berlin, Museen archive bibliotheken*, Berlino 2005.

Durante il percorso del dottorato, il dottorando ha avuto la possibilità di accedere all'archivio fotografico di Roberto Pane ed avere una chiara idea della sua espressione fotografica. A seguito delle ricerche condotte in Germania si è ritenuto opportuno, quindi, affiancare la figura di Roberto Pane fotografo a quella di Renger-Patzsch.

Tale scelta studio è stata dettata da una forte attinenza dal punto di vista fotografico e storico (entrambi i personaggi nacquero nel 1897). Aspetto che accomuna Renger-Patzsch con Roberto Pane è sia la riproduzione fedele del soggetto senza scopi velleità artistiche, sia l'ingente documentazione dell'architettura rappresentata non singolarmente, ma nel contesto in cui è inserita.

Roberto Pane, celebre storico dell'architettura²⁰, architetto e restauratore, diede un grande contributo storiografico anche attraverso i suoi scatti. Egli, infatti, fu autore di numerose fotografie di altissima qualità e una parte di esse sono state pubblicate nei suoi volumi. Pane usa il mezzo fotografico come strumento critico in relazione parallela con i suoi scritti; infatti, nella nota introduttiva del volume 'Sorrento e la costa', egli scrive :«Ho eseguito queste fotografie in stretto rapporto con il testo che doveva accompagnarle. Immagini e parole sono, anzi, nate insieme e forse si vorrà riconoscere che proprio questa reciproca subordinazione ad una unica visione contribuisce a dare al presente saggio un carattere diverso da quello delle consuete illustrazioni di ambiente»²¹.

Presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II è conservato l'archivio fotografico di Roberto

²⁰ Per la vasta opera bibliografica dell'autore si rimanda alla bibliografia curata da Giulio e Andrea Pane in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, Atti del convegno Nazionale di Studi (Napoli, Centro Congressi della Federico II, 27-28 ottobre 2008), Venezia 2010.

²¹ R. Pane, *Sorrento e la costa*, Napoli 1955, Introduzione.

Pane, che risulta essere mal catalogato e inaccessibile, quindi è ancora oggi in gran parte inedito. Si sono così convolti i professori Giulio e Andrea Pane per poter studiare il vasto materiale fotografico. I professori Pane si sono mostrati disponibili a seguire tale ricerca, e quindi consentire al sottoscritto l'accesso all'archivio. E' iniziata così una fase di inventario del materiale custodito che consta di circa 25.000 tra diapositive 6x6, stampe 18x24 e provini 6x6. Le foto sono tutte in medio formato, realizzate tra fine anni '40 e inizi anni '70, prima con una macchina fotografica Rolleiflex e successivamente con una Hasselblad. Le fotografie rappresentano architetture che spaziano dalla Napoli antica, alla Napoli moderna, dall'architettura rurale costiera campana a quella dell'entroterra, dalla ricca documentazione di quasi tutte le regioni italiane, alle foto fatte all'estero in paesi come Inghilterra, Spagna, Grecia, Stati Uniti, Messico e Cina. Proprio questo intento documentario ha portato il famoso storico napoletano ad avere un approccio oggettivo verso l'architettura immortalata nei suoi scatti.

L'archivio è composto esclusivamente da fotografie di architettura, ed emerge una particolare attenzione di Roberto Pane sui temi della tutela dell'architettura minore, in particolar modo quella inserita di un determinato contesto urbano o paesaggistico di valore. Per tale motivo in archivio vi è una raccolta enorme di fotografie che immortalano non solo le architetture più celebri, ma anche e soprattutto l'architettura spontanea. Tale documentazione risulta essere un patrimonio di grande valore storico-culturale. Le fotografie di Roberto Pane hanno avuto grande riscontro critico da numerosi storici dell'architettura come ad esempio Bruno Zevi; inoltre egli si scagliò molto contro la speculazione edilizia che dilagò nel secondo dopoguerra; a tal proposito Pane realizzò numerose fotografie che vennero utilizzate per denunciare tali scempi.

L'archivio Pane è quindi diventato luogo di applicazione pratica alle conoscenze acquisite dal dottorando nella prima fase teorica della ricerca. Si è effettuato, infatti, non solo un'analisi conoscitiva del materiale in possesso, ma anche un'analisi storico-critica prendendo in considerazione la tecnica fotografica, i soggetti rappresentati, i mezzi adoperati ed il confronto con altri fotografi del tempo.

1.6 Evoluzione della ricerca.

Il tema della ricerca giunge quindi a una formulazione specifica e definita. Il materiale raccolto nell'archivio Roberto Pane e quello raccolto nei diversi archivi tedeschi vengono così messi a confronto e studiati approfonditamente per diventare il corpo principale ed inedito della ricerca.

Come già detto, dalle ricerche effettuate, il professore Rolf Sachsse è stato l'unico a cogliere l'aspetto delle fotografie di Albert Renger-Patzsch oggetto della presente ricerca. Per tale motivo il sottoscritto ha contattato il professore per chiedere un colloquio riguardante la tesi di dottorato. Sachsse, uno dei maggiori esperti dell'ambito fotografico in Germania, insegna in diverse università tedesche e fu insegnante di storia della fotografia ai rinomati allievi della 'Scuola di Dusseldorf' fondata dai coniugi Bernd e Hilla Becher. Questa scuola formò i più quotati fotografi a livello mondiale come Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Ruff e Thomas Struth. Al suo attivo vi sono numerose pubblicazioni nell'ambito della fotografia di architettura, e si segnala in particolare la sua monografia su Lucia Moholy²². Il padre del professore inoltre è stato per un breve periodo assistente di Albert Renger-Patzsch. Sachsse ha avvallato il tema di ricerca del sottoscritto e soprattutto il parallelo tra i due fotografi scelti

²² R. Sachsse, *Lucia Moholy, Bauhaus-Fotografen*, Berlino 1995.

dall'autore. Il professore ha dato consigli e indicazioni sulla ricerca anche dopo il colloquio avvenuto a Bonn.

In definitiva la ricerca, partendo dallo studio dell'inquadramento storico culturale della fotografia di architettura tra gli anni '20 e '50, si è posto l'obiettivo di approfondire i numerosi aspetti inediti, attraverso ricerche bibliografiche e archivistiche, dei due personaggi di fama internazionale: Albert Renger-Patzsch e Roberto Pane. La ricerca si è avvalsa del supporto del relatore Alessandro Castagnaro, del correlatore Andrea Pane e dei professori Giulio Pane, Giovanni Fanelli, Klaus Theo Brenner e Rolf Sachsse.

2. La nascita della fotografia moderna.

2.1 *La Neue Fotografie: la Neue Sehen e la Neue Sachlichkeit.*

Nel periodo storico tra le due guerre vi fu in fotografia un profondo cambiamento che andò nettamente in contrapposizione con l'allora dominante tendenza del pittorialismo. Il pittorialismo, attraverso tecniche di stampa alternative, come ad esempio la gomma bicromata, tentò di imitare la pittura, in particolar modo quella impressionista, cercando di allontanarsi dalla fedele rappresentazione della realtà, caratteristica intrinseca del mezzo fotografico. Contro questa 'negazione della fotografia' si formarono due movimenti: la *Neue Sehen* e la *Neue Sachlichkeit*. Le due correnti andarono così a rappresentare la *Neue Fotografie*, che fu poi considerata l'origine della fotografia moderna. Il cambiamento fu radicale, tutto ciò che prima veniva considerato un errore fotografico fu rivalutato e sperimentato.

La *Neue Sehen* (la nuova visione), sfruttando l'ondata di innovazione culturale delle avanguardie figurative, produsse numerosissimi esperimenti in campo fotografico; indagò a fondo tutte le potenzialità offerte dal nuovo mezzo e dalle ultime innovazioni tecnologiche. Così si produsse in quegli anni un nuovo modo di guardare la realtà. Queste sperimentazioni furono messe in luce dalle numerose riviste d'arte che in quel periodo proliferarono ed utilizzarono sempre più l'immagine fotografica ('*De Stijl*' in Olanda, '*MA*' in Ungheria e poi in Austria, '*L'Esprit Nouveau*' in Francia, '*AIZ*' in Germania)¹.

E fu proprio in questo fervente periodo, e in particolar modo nella seconda metà degli anni venti, che furono pubblicati libri che divennero chiara espressione di un nuovo modo di vedere, come

¹ Cfr. P. Costantini (a cura di), *La fotografia al Bauhaus*, Venezia 1993.

*Amerika: Bilderbuch eines Architekten*² di Erich Mendelsohn, *Die Welt ist schön*³ di Albert Renger-Patzsch, *Schönheit der Technik*⁴ di Franz Kollmann, *Urformen der Kunst Photographische Pflanzenbilder*⁵ di Karl Blossfeldt, *Antlitz der Zeit*⁶ di August Sander, *Es kommt der neue Fotograf!*⁷ di Werner Gräff, *Foto-auge. 76 Fotos der Zeit*⁸ di Franz Roh e Jan Tschichold.

Il 18 maggio 1929 venne inaugurata la mostra itinerante 'Film und Foto' che passerà alla storia come una delle più importanti mostre fotografiche di tutto il Novecento. La mostra, conosciuta anche con l'abbreviazione 'FiFo', fu organizzata dal *Deutscher Werkbund* presso la *Städtische Ausstellungshallen* di Stoccarda per poi essere riproposta a Zurigo, Berlino, Danzica, Vienna, Agram, e Monaco e addirittura, nel 1931, a Tokyo e Osaka. Lo scopo della mostra era quello di fare un punto della situazione riguardo l'arte fotografica e cinematografica in campo internazionale. La grande esposizione quindi si prefiggeva di esplorare questi due linguaggi, intimamente legati tra loro, consapevole che la fotografia aveva conquistato un ruolo fondamentale nella comunicazione della società del tempo. E così furono invitati a parteciparvi i migliori fotografi del tempo. La mostra era divisa in tredici sale in successione lineare. Le sezioni nazionali furono affidate a vari artisti-coordinatori: l'artista László Moholy-Nagy per la Germania, i fotografi Edward Weston ed Edward Steichen per gli USA, l'artista El Lissitzky per l'Unione Sovietica, il designer e grafico Piet Zwart per l'Olanda, lo scrittore Friedrich Traugott Gubler e lo storico di architettura Siegfried Giedion per la Svizzera, l'artista

² E. Mendelsohn, *Amerika: Bilderbuch eines Architekten*, Berlino 1926.

³ A. Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön*, Monaco 1928.

⁴ F. Kollmann, *Schönheit der Technik*, Monaco 1928.

⁵ K. Blossfeldt, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*, Berlino 1928.

⁶ A. Sander, *Antlitz der Zeit*, Monaco 1929.

⁷ W. Gräff, *Es kommt der neue Fotograf!*, Berlino 1929.

⁸ F. Roh e J. Tschichold, *Foto-auge. 76 Fotos der Zeit*, Stoccarda 1929.

Man Ray e il critico Christian Zervos per la Francia, mentre Inghilterra, Austria e Cecoslovacchia non ebbero coordinatori.



1. Locandina della mostra 'Film und Foto'.

In questa mostra così si palesarono le due tendenze sviluppatesi in quel periodo: la *Neue Sehen* e la *Neue Sachlichkeit*. Qui vi esposero i grandi maestri della *Sachlichkeit* come Renger-Patzsch, Aenne Biermann, Imogen Cunningham, Walter Peterhans, ma anche i

migliori interpreti della *Neue Sehen* provenienti in gran parte dalla scuola del Bauhaus come Germaine Krull, Marianne Brandt, Edmund Collein, T. Lux Feininger, Werner Feist, Walter Funkat, Lotte Gerson, Geinz Loew, Lucia Moholy, Irene ed Herbert Bayer, Florence Henri, Andreas Feininger, Umbo. Le due correnti, pur avendo molti tratti comuni, avevano degli aspetti che li differenziavano notevolmente tra loro. Su tutti, la *Neue Sehen* (capeggiata da Moholy-Nagy e Man Ray) considerava la fotografia come uno strumento aggiuntivo all'occhio umano: la fotografia serviva all'uomo a far vedere ciò che l'occhio non riusciva a percepire. Ecco così che avvennero le sperimentazioni della stampa a contatto, delle fotografie aeree, delle radiografie, delle fotografie da microscopio.

La *Neue Sachlichkeit* (capeggiata da Albert Renger-Patzsch e August Sander) al contrario si prefiggeva di riprodurre, nella maniera più oggettiva possibile, il mondo reale senza alcun fine artistico. Quindi l'obiettivo fotografico doveva avvicinarsi il più possibile a ciò che l'occhio umano vedeva. La *Neue Sachlichkeit*, pur combattendo il pittorialismo fotografico, arrivò a conseguenze totalmente differenti rispetto alla *Neue Sehen*. La corrente fu rappresentata da Albert Renger-Patzsch, che in particolar modo con il suo libro *Die Welt ist schön* del 1928, ha influenzato il movimento. La fotografia doveva rappresentare il reale, attraverso lo sviluppo della tecnica fotografica che consentiva di ottenere così un realismo elevato. «La fotografia ha la propria tecnica e il proprio mezzo. Il raggiungimento di risultati con questi mezzi, come è avvenuta in pittura, porta il fotografo in conflitto con il realismo e chiarezza del proprio mezzo, i suoi materiali, la sua tecnica. Il segreto di una buona fotografia che può avere qualità artistiche come opera d'arte visiva si basa sul suo realismo. [...] Ancora troppo poco vengono valutate queste possibilità, permessi dalla magia dei materiali. La struttura del legno, della pietra e del metallo sono illustrate così bene nel loro carattere attraverso questo

mezzo come mai prima nell'arte dipinta»⁹. L'applicazione di questo tipo di fotografia ebbe larga diffusione soprattutto nelle scuole di artigianato, ad esempio nella scuola *Kunstgewerbeschule* di Burg Giebichenstein (vicino Francoforte) il fotografo Hans Finsler diresse la cattedra di *Sachfotografie* (fotografia oggettiva)¹⁰. Gli oggetti prodotti dovevano essere rappresentati in fotografia il più realisticamente possibile per chiari fini commerciali. Altri esponenti della corrente furono August Sander, Karl Blossfeldt, Hein Gorny, Max Baur.

2.2 *La fotografia al Bauhaus.*

A differenza di quanto si possa pensare nella scuola del Bauhaus, fondata a Weimer da Walter Gropius nel 1919, non era previsto un insegnamento di fotografia; infatti nella prima fase essa aveva un'importanza molto marginale nella scuola. Tuttavia tale disciplina veniva insegnata nello stesso periodo in altre scuole simili, come la *Letteschule*, la *Reimannschule* e la *Ittenschule* a Berlino. Quindi è facilmente comprensibile come il Bauhaus non fu all'avanguardia nel campo dell'insegnamento della fotografia, anche se poi successivamente venne praticata ampiamente e si ottennero risultati di altissimo livello grazie anche a figure del calibro di Lázló Moholy-Nagy.

Nel 1923, con la prima grande mostra del Bauhaus a Weimar, si capì quanto fosse importante il mezzo fotografico inteso come mezzo di comunicazione, infatti le foto esposte, che documentavano i lavori della scuola, ebbero un successo notevole. Così il direttore della

⁹ A. Renger-Patzsch, *Ziele*, in 'Das Deutsche Lichtbild', 1927, p.18.

¹⁰ Cfr. J. Fiedler, *Die Fotografie am Bauhaus: Zeichen produktiver und reproduktiver Gestaltung*, in Aa. Vv., *Experiment Bauhaus. Das Bauhaus-Archiv, Berlin (West) zu Gast im Bauhaus Dessau*, Berlino 1988.

scuola Walter Gropius iniziò a chiamare fotografi professionisti¹¹ per documentare ciò che si produceva all'interno della scuola. Successivamente Gropius affidò la documentazione a Lucia Moholy, moglie di Moholy-Nagy, che fu affiancata nell'ultimo periodo da Erich Consemüller, documentò sotto ogni aspetto l'edificio di Dessau e gli oggetti lì prodotti.

La *Neue Sehen* era penetrata nella scuola della Bauhaus nel corso degli anni venti, dalla avanguardia che ormai aveva coinvolto i campi più disparati: moda, giornalismo, pubblicità, musica ecc...¹²

Quasi nessuno dei 'fotografi' del Bauhaus era fotografo professionista e ben pochi praticarono la fotografia come professione dopo l'esperienza del Bauhaus. Nella scuola non furono «inventate le principali innovazioni in ambito fotografico, tipografico, figurativo degli anni venti (dal fotocollage al fotomontaggio al fotogramma), che ebbero origine al di fuori e che nella scuola vennero piuttosto in vario modo usate e applicate.»¹³ Qui si sperimentarono le influenze provenienti dal Costruttivismo russo di Rodchenko e El Lissitzky o dai lavori di Man Ray o ancora dalle idee del Surrealismo. Quindi in ambito fotografico non si può certo parlare di uno 'stile Bauhaus'.

La fotografia al Bauhaus veniva quindi praticata in piena libertà, per passione e puro desiderio di sperimentazione. Le fotografie della scuola avevano un approccio goliardico e giocoso, e quindi, anche privo di schemi prestabiliti e di imposizioni didattiche. Le immagini realizzate, attraverso questa libertà di pensiero, rispecchiavano ancor meglio il grande entusiasmo di rinnovamento che si respirava nella scuola. A tale proposito si può notare nelle foto dei *Bauhäusler* il desiderio di innovazione trasmesso attraverso numerose

¹¹ Fu chiamato soprattutto Hugo Schmölz.

¹² Cfr. A. Haus, *Fotografia al Bauhaus: la scoperta di un mezzo*, in P. Costantini (a cura di), *Op. Cit.*

¹³ Cfr. P. Costantini, *Riproduzione, produzione, nuova visione*, in P. Costantini (a cura di), *Op. Cit.*, pp.13-14.

sperimentazioni, come le prospettive distorte e ricercati “errori” fotografici¹⁴. «Si osservino i Bauhäusler nelle fotografie di gruppo: essi comunicano – accanto alla consapevolezza collettiva che dominava nella scuola, nella schiettezza dei volti – una fede ancora non infranta nel progresso, un idealismo e contemporaneamente una temeraria ingenuità che sono andate perdute per noi alle soglie del ventunesimo secolo dopo l’olocausto, la bomba atomica e il buco dell’ozono. Questa vitalità e freschezza dei Bauhäusler si era trasferita nel mezzo fotografico. Già nelle sghembe prospettive e negli squarci delle loro fotografie emerge oggi la volontà di scardinare letteralmente il mondo. Che al Bauhaus non si sia formato uno stile unitario e neppure una grande scuola d’arte fotografica dipende con evidenza dal fatto che i Bauhäusler fossero favorevoli a ogni impulso»¹⁵.

Le fotografie realizzate dai *Bauhäusler* hanno quindi, sicuramente, un carattere amatoriale. La fotografia veniva così esplorata dagli studenti non come mezzo creativo, ma come un modo per esprimere loro stessi e la loro vita.

Le foto realizzate nella scuola spesso ritraevano il rapporto tra la figura umana e lo spazio architettonico, in cui la prima era rappresentata dagli allievi della Bauhaus e la seconda dall’edificio di Gropius a Dessau. Oskar Schlemmer nel libro *Die Bühne am Bauhaus*¹⁶ scrisse: «spazio, meccanica come riconciliazione del dualismo di emozione e astrazione attraverso il controllo dinamico dell’architettura»¹⁷, concetto simile fu espresso anche da Moholy-Nagy in *von material zu architektur* «L’architettura non è da intendere come un complesso di spazi interni ... non come rigido rivestimento,

¹⁴ Cfr. C. Chéroux, *L’errore fotografico. Una breve storia*, Torino 2009.

¹⁵ J. Fiedler, *Bauhaus e fotografia*, in P. Costantini (a cura di), *Op. Cit.*, p. 19.

¹⁶ Cfr. O. Schlemmer, L. Moholy-nagy e F. Molnár, *Die Bühne am Bauhaus*, Bauhausbuch vol. 4, Monaco 1925; ristampato poi nella collana ‘Neue Bauhausbücher’, Mainz 1965.

¹⁷ A. Haus, *Op. Cit.*, p. 29.

come situazione spaziale immutabile, ma come struttura mobile per il dominio della vita, come elemento organico della vita stessa»¹⁸.

Spesso si trovano foto di gruppo, di studenti al lavoro nei diversi settori artistici con la consapevolezza di appartenere a un gruppo unito dallo stesso credo artistico-politico.

Vennero ancora sperimentati fenomeni ottici come ombre riflessi, trasparenze tipiche della fotografia surrealista. I migliori interpreti di questo modo di fotografare furono Moholy-Nagy, Florence Henri e Georg Muche.

La fotografia ebbe un ulteriore utilizzo all'interno del Bauhaus e cioè quello di documentare il lavoro prodotto nella scuola, così vennero sia rappresentati gli studenti al lavoro e gli oggetti da loro prodotti, sia l'edificio della Bauhaus (magistralmente documentato da Lucia Moholy e poi da Enrich Consemüller). Tali immagini furono utilizzate con intento propagandistico, e quindi vennero pubblicate su riviste e libri del tempo. Ecco che le fotografie presero sempre più spazio nelle pubblicazioni a scapito dei disegni, anche nello stesso *von material zu architektur* di Moholy-Nagy e nel volume 'Bauhaus 1919-1928' curato da Herbert Bayer e Walter Gropius per la mostra al *Museum of Modern Art* di New York del 1938, vi erano pochissimi disegni e i testi furono quasi esclusivamente accompagnati da documentazione fotografica. Le fotografie vennero utilizzate anche per creare fotomontaggi grafici per la pubblicità a mezzo stampa; Herbert Bayer fu il migliore interprete di questo tipo di montaggio che fu chiamato "fototipo". Gli oggetti prodotti nella scuola vennero progettati anche in funzione dell'effetto fotografico prodotto: ad esempio Moholy-Nagy indicò che i lavori dovessero tener conto anche dell'ombra prodotta, un concetto tipico del mezzo fotografico. L'entusiasmo per il nuovo modo di rappresentazione del mondo reale

¹⁸ L. Moholy-Nagy, *von material zu architektur*, Bauhausbuch vol. 14, Passau 1929, p. 198.

fu accolto con grande favore nella scuola dai rappresentanti ad eccezione di un nome illustre: Paul Klee.

Nel Bauhaus la fotografia venne quindi utilizzata per la sua capacità di descrivere un prodotto, attraverso un mezzo molto più immediato rispetto al disegno, soprattutto se si rivolgeva ad un settore non specializzato. Un parallelo vi potrebbe essere con l'attuale documentazione di un progetto, in cui la foto del prototipo viene sostituita da render foto-realistici che catturano l'attenzione più dei disegni stessi.

Le foto realizzate potrebbero essere in definitiva divise nei seguenti macro gruppi: quelle realizzate con il rapporto uomo-architettura, quelle di gruppo, quelle realizzate con fenomeni ottici come riflessi, ombre e trasparenze, immagini scherzose, e infine quelle distorte o volutamente errate, con rappresentazioni di simboli come sfere di vetro e mani¹⁹.

2.3 L'influenza di Moholy-Nagy, l'espressione della *Neue Sehen*.

La corrente della *Neue Sehen* fu trainata dalla figura carismatica e poliedrica di Moholy-Nagy. Egli scrisse in *ismo o arte?* del 1926: «L'elemento formale della nuova rappresentazione verrà a essere del tutto diverso da come è stato finora nella pittura. Va da se che una nuova tecnica deve creare una nuova forma. Adeguata ai propri mezzi»²⁰. Il libro pensato insieme a Lucia Moholy, *Malerei Photographie Film* del 1925 (*Bauhausbuch* vol. 8) poi ampliato nel testo nel 1927 col titolo *Malerei Fotografie Film*, rappresentò un vero e proprio manifesto della fotografia che ebbe un notevole influsso anche all'interno del Bauhaus.

¹⁹ Cfr. A. Haus, *Op. Cit.*

²⁰ L. Moholy-Nagy, *ismus oder Kunst?*, in 'Vivos voco', Lipsia, vol. V, N.8-9, agosto-settembre 1926, p. 276.

Il libro costituì un passaggio fondamentale della storia del rapporto tra pittura fotografia e cinema, in un periodo storico di grande fermento culturale. «Fu intatti nella Germania di Weimar, splendida parentesi repubblicana tra l'impero guglielmino e il Reich di Hitler, che si andò elaborando nella teoria come nella prassi quanto Moholy-Nagy chiamava un'arte di nuova specie, capace di chiudere con il passato artistico e di avviare un'epoca nuova, nella quale i vecchi parametri, di giudizio e di concreta operatività, non sarebbero più stati applicabili»²¹.

Mentre nello stesso periodo il gruppo dada berlinese si scagliò contro la società contemporanea e la sua interpretazione dell'arte, Moholy-Nagy nel suo trattato sviluppa idee proprie partendo proprio da considerazioni di origini dada: l'anti-soggettivismo, la contestazione nei confronti della concezione d'arte, l'arte democratica che può essere prodotta da chiunque e non solo dai specialisti, il riconoscimento come opere artistiche di produzione legate alla meccanicità e al reale come la fotografie e il cinema.

Il libro è riccamente corredato da immagini. La maggior parte sono opere dell'autore stesso, fotografie, fotogrammi e foto-plastiche. Ci sono anche fotografie di altri autori, non molti, ma accuratamente selezionati dall'autore al fine di aiutare la comprensione del libro attraverso immagini esemplificative. Tali fotografie sono sia di fotografi anonimi o dilettanti, prese da giornali e riviste, oppure scattate da professionisti affermati. Il famoso fotografo americano Alfred Stieglitz, fondatore della galleria 291 di New York, una delle prime gallerie dedicate alla fotografia, e direttore della rivista 'Camera Work', venne inserito come esempio negativo da non perseguire. Altri autori invece vengono inseriti come esempio di "buona fotografia": Charlotte Rudolf, Albert Renger-Patzsch, J.B. Polak, Man Tay,

²¹ A. Negri, *Germania anni venti: verso un'arte di nuova specie*, in A. Madesani e N. O. Cavadini (a cura di), *Lucia Moholy (1894-1989) tra fotografie e vita. Between Photography and live*, Milano 2012, p.12

Hüttich & Oemler, Eckner, Martin Johnson, Georg Muche. Inoltre furono inserite anche le foto della sua moglie Lucia Moholy come esempio di oggettività.

Renger-Patzsch fu molto apprezzato da Moholy per il carattere di *Sachlichkeit* delle sue fotografie. Si può comprendere quindi come le due correnti *Neue Sehen* e *Neue Sachlichkeit* avessero dei punti in comune; erano due visioni che, pur partendo da considerazioni di base comuni, si diramavano in due percorsi paralleli.

Secondo l'artista ungherese la macchina fotografica era capace di perfezionare l'occhio umano. Grazie alla fotografia si effettuarono esperimenti scientifici, come lo studio del movimento, delle forme geometriche dei minerali; ma secondo Moholy-Nagy fino ad allora non si sfruttarono appieno le sue potenzialità: «sinora noi abbiamo fatto uso delle proprietà dell'apparecchio solo in modi del tutto secondari. Ciò risulta anche dalle cosiddette riprese fotografiche "scorrette": sono viste dall'alto, dal basso, di scorcio, che nella loro casualità ci sorprendono. Il segreto della loro efficacia risiede nel fatto che l'apparecchio fotografico riproduce la pura immagine ottica, mostrando così le distorsioni, le deformazioni, gli scorci ecc. otticamente reali, mentre il nostro occhio integra l'immagine ottica con la nostra esperienza intellettuale, mediante legami associativi formali e spaziali, in un'*immagine concettuale*. Per questo motivo noi possediamo con l'apparecchio fotografico il mezzo più sicuro per dare inizio a una visione obiettiva. Ciascuno sarà costretto a vedere ciò che è otticamente reale, di per sé significativo, oggettivo, prima di poter attingere a una possibile presa di posizione soggettiva. Viene così rimossa la suggestione di immagine e di rappresentazione impressa alla nostra visione da alcuni eccellenti pittori e rimasta intramontabile per secoli. Cento anni di fotografia e due decenni di film ci hanno incredibilmente arricchiti sotto questo profilo. Si può dire che noi vediamo il mondo con tutt'altri occhi, e nonostante ciò, finora il

risultato complessivo non va molto più in là di una produzione visiva enciclopedica. Noi vogliamo produrre secondo un piano, in quanto per la vita è importante la creazione di nuove relazioni»²².

Moholy-Nagy realizzò dei progetti fotografici come *Mädchen am Bauhaus* (Ragazze al Bauhaus) e *Bauhausbalkone* (Balconi del Bauhaus) in cui vi era una interpretazione creativa del rapporto tra uomo e architettura; presto seguirono fotografie simili realizzate da altri *Bauhäusler* come Irene Bayer. Anche T. Lux Feininger con il suo progetto *Treppenwitz* (scherzi di scale) realizzò fotografie dinamiche attraverso l'uso di particolari angolazioni accentuando le diagonali prospettiche.

L'artista ungherese auspicava che la fotografia fosse convertita da riproduzione a produzione. Egli partiva dal presupposto che l'uomo era la sintesi delle sue facoltà sensoriali. L'arte aveva la capacità di sfruttare i sensi per creare nuove relazioni tra i fenomeni noti e quelli ancora sconosciuti. La riproduzione di relazioni già esistenti era puro virtuosismo, mentre la produzione consisteva nella creazione di nuove relazioni. Così Moholy incitava a sfruttare quei mezzi che ampliano il campo sensoriale umano, ma che fino ad allora erano stati usati solo come mezzo di riproduzione; questi erano il grammofo, la fotografia e il film. Fino ad allora la fotografia era usata solo come mezzo per riprodurre, appunto, la realtà, ma per avere una valenza produttiva il fotografo doveva sfruttare gli effetti prodotti degli specchi, gli obiettivi distorcenti, la sperimentare della fotografia astronomica, quella microscopica e dei raggi-x²³.

A Moholy non interessava che la fotografia fosse considerata arte o meno e che venisse continuamente paragonata alla pittura, a lui importavano le sue capacità intrinseche di generare un nuovo modo di vedere il mondo. Un potenziale enorme che fino ad allora non era

²² L. Moholy-Nagy, *Malerei Photographie Film*, Op Cit., pp. 26-27.

²³ Cfr. L. Moholy-Nagy, *Produktion-Reproduktion*, in 'De Stijl', 5, n. 7, luglio 1922.

sfruttato. Solo nel momento in cui la fotografia si fosse liberata dalle forme tradizionali di rappresentazione (la pittura), si poteva sviluppare un linguaggio del completamente autonomo sfruttando le proprie potenzialità²⁴.

Nel 1925, quando la scuola si era trasferita a Dessau, fu chiamato a sostituire Itten il poliedrico artista Laszlo Moholy-Nagy. Egli praticò numerose sperimentazioni in campo fotografico, ma tuttavia al Bauhaus non insegnò mai fotografia (egli era responsabile del laboratorio dei metalli ed ingegnò nel corso preliminare della scuola). Le sue fotografie spaziavano dall'uso di inquadrature e punti di vista inusuali, alla realizzazione di fotografie senza macchina fotografica (sperimentazioni praticate nello stesso periodo anche da Man Ray) e di fotomontaggi. Tuttavia i suoi lavori fotografici e ancor di più la sua pubblicazione *Malerei Photographie Film* influenzarono particolarmente l'ambiente della scuola del Bauhaus.

Quando nel 1928 Walter Gropius lasciò il Bauhaus anche Moholy-Nagy, sua moglie Lucia Moholy, Herbert Bayer e sua moglie Irene Bayer lasciarono la scuola; loro rappresentavano il gruppo che esprime al meglio la *Neue Sehen*.

2.4 L'introduzione del corso di fotografia al Bauhaus, il 1929.

Nel 1929, dopo ben dieci anni dall'apertura della scuola, il nuovo direttore Hannes Meyer introdusse un corso di fotografia al Bauhaus che fu tenuto da Walter Peterhans. Egli arrivò alla Bauhaus dopo aver fatto studi di matematica e filosofia oltre che di fotografia.

Il cambio di rotta era evidente sia dal punto di vista pratico che teorico. Con Peterhans si perse quell'entusiasmo nato naturalmente nella scuola per lasciar posto a un esercizio della fotografia che

²⁴ Cfr. L. Moholy-Nagy, *Die beispiellose Fotografie*, in 'Das deutsche Lichtbild', Berlino 1927, vol. I. Poi in 'i10', 1, n.3, 1927.

avrebbe seguito dettami e regole ben precise. Il valente fotografo tedesco insegnò tutti i procedimenti tecnici della fotografia, in particolare la chimica per lo sviluppo e la stampa delle foto; tale insegnamento da un lato incrementò notevolmente le conoscenze tecniche degli allievi, dall'altro, attraverso l'introduzione di regole rigide, sortì la perdita delle caratteristiche spontanee e amatoriali dei *Bauhäusler*. «Con l'innalzamento del livello tecnico, dovuto all'introduzione dell'insegnamento della fotografia, si realizzò una oggettivazione. La tecnica favoriva l'affermazione di uno standard orientato al mercato (riviste, pubblicità) provocando la fine della fase "selvaggia e libera", e del semplice rapporto con il messo e l'esperimento. La "Nuova Visione" cedeva il posto a una "Neue Sachlichkeit"»²⁵.

Peterhans ottenne molta influenza sugli studenti del Bauhaus, molti di essi iniziarono ad emulare la sua particolare espressione fotografica. Ad esempio, le fotografie realizzate da Joost Schmidt per i suoi lavori plastici, rispecchiano la perfezione tecnica insegnata da Peterhans.

Il fotografo tedesco giudicò l'entusiasmo di Moholy-Nagy per la prospettiva, lo spazio e la luce come "apparenti problemi fotografici"; egli credeva che la fotografia fosse la fedele rappresentazione del reale realizzabile attraverso la conoscenza approfondita delle tecniche specifiche. E così egli concentrò i suoi studi sulle tecniche per lo sviluppo e la stampa delle foto, al fine di riprodurre ogni sfumatura e dettaglio dell'oggetto rappresentato²⁶. La 'Nuova oggettività' prese il posto della 'Nuova visione' e rinunciò all'ottimismo dell'intervento soggettivo. I concetti teorici di Peterhans si avvicinavano più alla fotografia di Albert Renger-Patzsch che alle sperimentazioni di Moholy-Nagy.

²⁵ J. Fiedler, *Op. Cit.*, p. 20.

²⁶ Cfr. W. Peterhans, *zum gegenwärtigen stand der fotografie*, in 'ReD', 3 n. 5, 1930.

3. La documentazione fotografica dell'architettura come espressione artistica tra gli anni '30 e '50.

3.1 Introduzione.

Durante gli anni trenta si sviluppò una corrente documentaria che caratterizzò particolarmente questo periodo storico, essa si sviluppò soprattutto negli Stati Uniti nella seconda metà del decennio, in particolar modo attraverso l'esempio paradigmatico della *Farm Security Administration*. La FSA prevedeva una enorme campagna fotografica che iniziò nel 1935 e durò sette anni; vi lavorarono figure del calibro di Dorothea Lange, Ben Shahn, Arthur Rothstein, ma soprattutto Walker Evans. Il loro obiettivo era quello di documentare oggettivamente le zone rurali degli Stati Uniti che furono particolarmente colpite dalla crisi economica del 1929. La FSA fu un'esperienza unica nel suo genere che apportò grandi innovazioni nel mondo fotografico.

Il termine 'documentario' comparve la prima volta in ambito fotografico alla fine degli anni venti; già usato precedentemente in ambito cinematografico, esso venne applicato in fotografia a partire dal 1928 in Francia e in Germania, e pochi anni dopo negli Stati Uniti²⁷. Chiaramente il termine 'documentario' fu usato per la fotografia già molti anni prima; infatti quest'ultima fu da sempre qualificata come documentaria, per il suo stretto legame col reale. A partire dalla fine degli anni venti la fotografia documentaria venne citata per la prima volta come genere artistico; fino ad allora, l'aggettivo documentario assumeva un significato opposto a quello di

²⁷ Per la Francia si veda C. Zervos, *Bruxelles. Exposition de Photographie*, 'Cahiers d'art', vol. 3, n. 8, 1928, p. 356. Per la Germania si vedano, H. Windisch, *Photographie: ein Künstlerisches Volksnahrungsmittel*, 'Das Kunstblatt', vol.12, 1928, p. 73, Anonimo, *Photos von Outerbridge*, 'Das Kunstblatt', vol. 12, 1928, p. 207. Per gli Stati Uniti L. Kirstein, in *Photography*, catalogo della mostra, Cambridge 1930.

artistico. I due termini (fotografia documentaria e quella artistica) si escludevano l'un l'altro, e a tal proposito basti ricordare il lavoro dei pittorialisti che cercarono di allontanarsi dalla pura documentazione meccanica del reale al fine di far parte del mondo artistico. Dagli anni trenta invece, la parola documentario, venne proprio associata all'arte, e tale terminologia si diffuse a macchia d'olio nel mondo fotografico. Si dà il caso che i più grandi fotografi dell'epoca ne parlano nei loro testi: Ansel Adams, Albert Renger-Patzsch, Alexander Rodčenko, Edward Steichen. Il termine assunse così molteplici sfaccettature, ma un solo tratto le accomuna tutte: la volontà di fotografare in maniera oggettiva. «Dopo decenni di fotografia artistica, che il lavoro in studio allontana dal reale – gli allestimenti per i ritratti fotografici professionali quanto i ritocchi dei pittorialisti o le sperimentazioni delle avanguardie – il documento pretende di tornare a confrontarsi in maniera non mediata con la nuda e cruda realtà»²⁸. Le cause che condussero alla formazione di questo nuovo genere fotografico, furono sicuramente legate alla crisi che coinvolse sia gli Stati Uniti che l'Europa: essa infatti portò a un 'ritorno al reale' da parte degli artisti. Ma questa non fu l'unico fattore, soprattutto se si pensa che l'opera di August Sander, di documentare la società tedesca, risalga a prima della crisi, e che Walker Evans abbia sempre negato un suo interesse sociale anche all'interno della FSA. Un'altra causa fu sicuramente il rifiuto, maturato negli anni venti, nei confronti del pittorialismo; tale corrente, attraverso la forte manipolazione delle immagini, il ritocco dipinto, l'uso di tecniche particolari di stampa, si prefiggeva di avvicinarsi il più possibile a risultati pittorici. Ma a partire dalla seconda metà dagli anni venti si sviluppò la consapevolezza di sfruttare le capacità intrinseche del mezzo fotografico. È così che si riscoprì la fotografia quale esaltazione della

²⁸ O. Lugon, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Milano 2008., p. 17. Prima edizione, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Parigi 2001.

nitidezza e fedeltà dell'oggetto rappresentato. Da questa concezione si svilupperanno diverse correnti: la *straight photography* (fotografia diretta) negli Stati Uniti, la *Neue Sehen* (la nuova visione) e la *Neue Sachlichkeit* (la nuova oggettività) in Germania. Negli Stati Uniti, durante gli anni venti, si seguì ancora la influente figura di Alfred Stieglitz e dei suoi allievi, e solo in un secondo momento si cambiò rotta per approdare poi alla fotografia *straight*: la precisa restituzione fedele dell'oggetto, sia in fase di scatto che di stampa, diventa una pratica comune, anche se, in una prima fase, tale cambiamento resta essenzialmente tecnico e non riguarda la natura stessa delle immagini.

In Germania, a partire dalla metà degli anni venti, la rottura con la tradizione fotografica fu più marcata a seguito dell'avvento della *Neue Sehen*, capitanata dalla carismatica figura di László Moholy-Nagy. Era il periodo delle sperimentazioni portate ai limiti massimi del mezzo fotografico. Il *medium* venne concepito come uno strumento di percezione ancor più preciso dell'occhio umano, come un tramite di esso, quindi, l'uomo avrebbe potuto conoscere nuovi orizzonti fino ad allora rimasti sconosciuti. Si sperimentarono i raggi X, le immagini a microscopio, le vedute astronomiche e aeree, i fotomontaggi, i punti di vista insoliti, le doppie esposizioni, i fotogrammi. La 'Nuova Visione' raggiunse il suo picco nel 1929 con la mostra itinerante *Film und Foto* che ne segnerà, tuttavia, l'inizio del suo declino. L'inflazione di tali sperimentazioni divennero un manierismo che si avvicinò inevitabilmente, seppur in una nuova forma, ai pittorialisti. Ed è così che la *Neue Sehen* venne criticata ed iniziò il suo declino a favore di una fotografia più votata alla semplicità; fu così che si incrementò sempre più il successo della *Neue Sachlichkeit*, rappresentata in particolar modo da Albert Renger-Patzsch. Con il suo volume-manifesto *Die Welt ist schön*, Renger-Patzsch egli raggiunse un enorme successo di pubblico e di critica. In una prima fase egli fu associato alla 'Nuova Visione', ma ben presto i

critici capirono che, pur nascendo da intenzioni di base comuni, la fotografia di Renger-Patzsch era caratterizzata da semplicità, nitidezza e oggettività, proprio in netta opposizione alla artificiosità, all'effetto *flou* e all'interpretazione soggettiva della *Neue Sehen*.

In questa sede si ritiene opportuno fare un breve cenno a questo particolare aspetto della fotografia tra gli anni '30 e '50, nelle nazioni in cui ebbe maggior rilievo quali la Germania, gli Stati Uniti e in Italia.

3.2 *La Neue Sachlichkeit in Germania: la fotografia di August Sander.*

August Sander, fotografo tedesco professionista, all'inizio della sua carriera si dedicò alla ritrattistica utilizzando le tecniche dei pittorialisti; il suo studio nella città austriaca di Linz riscosse un discreto successo. Al suo ritorno in Germania, nella fervente città di Colonia, egli modificò radicalmente la sua espressione fotografica e i soggetti delle sue foto. Il fotografo andò nelle campagne per proporre il suo lavoro di ritrattista e fotografò la gente comune, quindi non più i soliti soggetti borghesi. La sua fotografia così si semplificò, divenne più asciutta ed essenziale; abbandonò le tecniche e gli effetti pittorialisti, e la sua resa fotografica raggiunse sempre più una chiara oggettività. L'inquadratura era frontale, i soggetti erano ripresi per intero all'in piedi, gli sguardi erano sempre rivolti all'obiettivo con posa seria e consapevoli di essere fotografati.

Partendo dal suo lavoro professionale, Sander meditò la realizzazione di un progetto fotografico dalle dimensioni colossali. Iniziò così a dedicarsi alla fotografia artistica partendo proprio dall'utilizzo di parte del suo lavoro di ritrattista. Tale progetto ambizioso, dal titolo *Menschen des 20. Jahrhunderts* (la gente del ventesimo secolo), consistette nella realizzazione di un ritratto della società a lui contemporanea, documentò tutte le persone

indipendentemente dalla professione, dall'estrazione sociale, dall'età, dal genere. Questo carattere sociale del progetto fu sicuramente legato alla frequentazione del gruppo di artisti progressisti di Colonia, dove militavano Franz Wilhelm Seiwert e Heinrich Hoerle. Tale gruppo di artisti di estrema sinistra, si impegnò a fondo nell'analisi della struttura sociale del tempo, realizzando dei pittogrammi raffiguranti i diversi mestieri.



2. A. Sander, *Siebengebirge visto da Rheinbreitbach*, prima del 1935.

La fotografia di Sander si oppose sia agli sperimentalismi della *Neue Sehen*, sia ai manierismi della *Neue Sachlichkeit*. Essa si pose come valida alternativa ad entrambe le correnti e rappresentò l'oggettività tanto auspicata, a seguito dell'apprezzamento dei fotografi americani da parte del pubblico e dalla critica d'arte tedesca. Sander riuscì a pubblicare il libro *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts* (ritratto del tempo. Sessanta

riprese della gente del ventesimo secolo) nel 1929 pubblicato dall'editore Kurt Wolff, lo stesso del libro *Die Welt ist schön*, in cui vi era una prima selezione di sessanta ritratti. Il volume era una sorta di prologo al vero lavoro in programma. Esso fu accolto positivamente dalla critica, seppur non vendette molte copie e la sua opera completa non venne mai pubblicata. Sia durante gli anni venti che gli anni trenta, Sander resterà ai margini del mondo fotografico ufficiale, delle mostre e delle riviste. Nel secondo dopoguerra la situazione non cambiò, soprattutto con l'entrata in gioco di una nuova corrente fotografica che riportò in primo piano la libertà creativa e le forme del modernismo, che si riallacciava all'esperienza delle *Neue Sehen*: la *Subjektive Fotografie*.

Sander continuò per tutta la vita a lavorare su questo immenso progetto fotografico anche quando il suo libro fu messo al bando dal regime nazista. In questo periodo egli si dedicò al paesaggio, ma non come un ripiego per via della censura da parte del *Reich*. Nel suo intento di descrivere la società contemporanea, infatti, non rientrarono solo le fotografie ritrattistiche, ma anche una precisa descrizione dell'ambiente, «dal villaggio alla metropoli più moderna»²⁹. Negli anni trenta Sander riuscì a pubblicare una parte dei suoi lavori sul paesaggio sotto forma di serie monografica dedicata alle regioni della Germania occidentale dal titolo *Deutsche Lande/Deutsche menschen* (terre tedesche/uomini tedeschi) che diventò poi *Deutsches Land/Deutsches Volk* (Terra tedesca/popolo tedesco) quando nel 1934 cambiò editore³⁰. Questo aspetto non secondario dell'idea documentaria di Sander, fu poi trascurato dagli storici e dai critici, anche quelli contemporanei, che invece posero l'accento sul suo lavoro di ritrattista. In questa sede è proprio la sua fotografia imperniata sul paesaggio che risulta essere quella più interessante. Si

²⁹ A. Sander, lettera a Erich Stenger, 21 luglio 1925.

³⁰ Furono pubblicati sei volumi: *Bergisches Land* (1933), *Die Eifel* (1933), *Die Siebengebirge* (1934), *Die Saar* (1934), *Am Niederrhein* (1935). Cfr. O. Lugon, *Op. Cit.*, pp. 133-134.

nota che i suoi paesaggi appaiono tecnicamente professionali e oggettivi, i toni sono ben distribuiti e, grazie all'uso del grande formato, vi è un grande controllo della qualità e delle linee prospettiche. I temi sono quelli simili portati avanti nello stesso periodo da Albert Renger-Patzsch: la documentazione oggettiva di più soggetti in una stessa immagine, città industria e campagna. L'intento di Sander era appunto quello di realizzare una documentazione "indiscriminata", dando la stessa importanza al piccolo villaggio e alla grande città moderna. In Sander non si nota una volontà di tutela, bensì un desiderio spasmodico di documentare la società del tempo attraverso la sua gente e le città e i paesaggi in cui essa vive. In questo periodo storico, quindi, non è solo la figura di Albert Renger-Patzsch ad avere un simile approccio alla documentazione architettonica inserita nel contesto.

Nonostante i grandi sforzi di Sander, la sua opera fu ampiamente studiata e analizzata (in particolare i suoi ritratti) solo a partire dalla fine degli anni cinquanta, e diversi volumi furono dedicati al suo progetto. La sua opera divenne poi un modello negli anni settanta per tanti fotografi professionisti, in particolare per Bernd e Hilla Becher, i quali impartirono, a loro volta, lezioni a numerosi fotografi che raggiunsero poi grandi successi. Nella famosa scuola di Düsseldorf, tenuta dai coniugi Bacher, si formarono i celebri Thomas Ruff, Thomas Struth e Andreas Gursky. Questi artisti conservano tutt'oggi, nelle proprie opere, l'impostazione di Sander. Nel 2002 fu pubblicata un'opera³¹ in sette volumi, divisa per i seguenti settori: i contadini, i commercianti, le donne, classi e professioni, gli artisti, le città e gli uomini.

³¹ S. Lange, G. Conrath-Scholl, G. Sander (a cura di), *Menschen des 20. Jahrhunderts: ein Kulturwerk in Lichtbildern, eingeteilt in sieben Gruppen. People of the 20th Century*, Monaco 2002.



3. A. Sander stazione di Godorf, 1922/1928.

3.3 La straight photography negli Stati Uniti: la fotografia di Walker Evans.

Il carismatico fotografo Walker Evans, che ebbe molta influenza nell'ambiente fotografico americano, fu ammiratore dell'opera del francese Atget e del tedesco Sander. Evans seguì l'esempio di Sander per documentare la società americana, ma concentrandosi più sulla seconda parte del programma sanderiano: l'ambiente. Interessante era anche il rapporto tra Evans e la sua amica-collega Berenice Abbott. Quest'ultima acquistò l'archivio fotografico di Atget alla sua morte, avvenuta nel 1927, e lo portò con sé in America nel 1929 dove si dedicò alla riscoperta e rivalutazione del fotografo francese che fino ad allora era ai più quasi sconosciuto. Abbott organizzò così diverse mostre utilizzando le foto di Atget, nelle quali inserì anche proprie fotografie ispirate alla tecnica del fotografo da lei ammirato, candidandosi così come sua allieva indiretta. Infatti la Abbott voleva realizzare in America ciò che il suo mentore aveva realizzato a Parigi. Tali mostre ebbero grande successo di pubblico e critica e, fu così che grazie a quest'operazione di riscoperta, che Evans venne a conoscenza dell'opera dell'ormai defunto Atget.

Altro aspetto che legò la Abbott e Evans, fu il fatto che entrambi fecero un'esperienza in Europa, ed acquisirono così i caratteri della fotografia del vecchio continente, per poi applicarli al loro ritorno nel paese di origine. Particolarmente interessante è il fatto che entrambi siano passati, intorno al 1930, dal piccolo formato al grande formato. Ecco che da quel momento in poi questi si dedicarono soprattutto a fotografie di architettura. Per comprendere la fotografia di Evans è interessante notare come all'inizio della sua carriera egli voleva divenire uno scrittore e non un fotografo; il suo scrittore di riferimento era Flaubert: «L'estetica di Flaubert è assolutamente la mia [...]: il suo realismo e il suo naturalismo, e la sua oggettività; l'assenza

dell'autore, la non-soggettività»³². È chiaro che Evans, pur non diventando uno scrittore, conservò questa poetica e la trasportò in fotografia.

La sua fotografia di architettura si allontana sia dalla classica fotografia monumentale, sia anche dalla fotografia sperimentale della *Neue Sehen* con i suoi punti di vista arditi, e infine anche dalla fotografia industriale venerata dalla *Neue Sachlichkeit*; «egli abbandona del tutto gli sfavillanti simboli della modernità per concentrarsi su soggetti più comuni, l'architettura vernacolare e gli interni più ordinari»³³.

Particolare influenza su Evans ebbe il fotografo Ralph Steiner, sia dal punto di vista tecnico che artistico. Fu lui insegnargli l'uso del grande formato, e fu lo stesso Steiner il primo che si dedicò all'architettura vernacolare americana. Steiner scrisse: «Ce lo si poteva aspettare, si è presto stancato dei grattacieli, dei lavori commerciali, dell'abilità delle proprie immagini e di questo strano atteggiamento dello spirito modernista che consiste, come dice lui stesso nel “fare la verticale”. Il risultato di questa reazione naturale è stato una serie di immagini di una semplicità estrema, quasi ascetiche nel loro rifiuto di tutto ciò che era stato “spaccone”. Ha fotografato granai, insegne di negozi, fili del telefono e vecchie Ford, alberi e sedie a dondoli vittoriane. Ha collezionato le piccole inezie della vita e “die Schönheit des Alltags”, le giustapposizioni del sublime e del ridicolo. Lascia che gli esperti classifichino questi scatti tra i migliori esempi di immagini satiriche dell'America ma, per lui, essi sono soltanto gli ex voto con cui espiare il peccato di aver fatto anche lui, un tempo, la verticale»³⁴. Tale atteggiamento fu poi ripreso da Evans. Nel 1931 Evans realizzò una documentazione fotografica riguardante

³² E. Evans, *Interview with Walker Evans*, di Leslier Katz, in 'Art in America', marzo-aprile 1971, p. 84.

³³ O. Lugon, *Op. cit.*, p.83.

³⁴ M. F. Agha, *Ralph Steiner*, in “Creative Art”, vol. 10, n. 1, gennaio 1932, p. 37.

le case vittoriane nei dintorni di Boston per conto di Lincoln Kirstein; tale tipologia di case a quel tempo non era particolarmente apprezzata e rischiava così di essere demolita.



4. *W. Evans, Easton, Pennsylvania, 1935.*

Di solito le fotografie di architettura di Evans, realizzate con l'utilizzo del banco ottico, sono inquadrate frontalmente, la composizione è ben studiata ma al contempo semplice, le decorazioni architettoniche sono messe in risalto dalla luce radente, scelta con meticolosa attenzione. Il fotografo fu particolarmente meticoloso nella realizzazione delle foto, tant'è che tornò più volte sullo stesso posto alla ricerca di una luce migliore, come è testimoniato dallo stesso

Kirstein³⁵. Tale sforzo fu premiato, infatti, fu presentata nel novembre 1933 una selezione di questo lavoro al MoMA con il titolo *Photographs of Nineteenth-Century American Houses by Walker Evans*, che risultò essere la prima esposizione personale in assoluto per un fotografo nel famoso museo newyorkese.



5. *W. Evans, South Carolina, 1936.*

³⁵ L. Kirstein, *Walker Evans's Photographs of Victorian Architecture*, in "The Bulletin Published by Museum of Modern Art", vol 1, n. 4, 1° dicembre 1933, p. 4.

Evans partecipò alla *Farm Security Administration* che operò dal 1935 al 1943; essa faceva parte di un'agenzia del governo Roosevelt che ebbe il preciso compito di sostenere l'agricoltura e i paesi rurali dopo la recente grande crisi economica. Fu organizzata una sezione fotografica col compito di documentare sistematicamente la situazione rurale americana, tale sezione fu diretta da Roy E. Stryker. Egli coinvolse numerosi fotografi per realizzare la grande mole di lavoro da lui programmata, svolgendo così un ruolo decisivo, quello di 'Senior Information Specialist', e cioè di dirigere e controllare il lavoro prodotto da tutti fotografi. Sicuramente Evans influenzò notevolmente tutta la produzione dell'agenzia, ed ebbe un comportamento molto singolare: egli stesso fotografava, ma non arrivò a una produzione consistente, spesso approfittò della posizione di privilegio e, conscio della sua influenza, dedicò poco tempo a questo incarico. Ne approfittò quindi per realizzare fotografie per scopi personali, infatti, come disse più volte in seguito, egli non era interessato a scopi sociali dall'agenzia, ma il suo unico scopo era quello di realizzare sue fotografie per la pubblicazione del volume *American Photographs*³⁶. Questo atteggiamento costrinse il direttore Stryker a licenziarlo nel 1937.

Con l'uscita di scena di Evans, la FSA cambiò la sua impostazione; sempre più nelle fotografie comparvero figure umane o segni del quotidiano, la fotografia si legò alle problematiche sociali e in particolar modo a quelle degli oppressi. La fotografia prese così una forma di sentimentalismo e ciò segnò il passaggio dalla fotografia documentaria pura alla fotografia fotogiornalistica, che ottenne poi grande successo. «In principio la parola "documentario" dominava l'orizzonte del progetto, e l'opera mostrata oggi nella seconda parte di *American Photographs* ha rappresentato la Bibbia e il punto di riferimento assoluto del gruppo, e va riconosciuto a Evans tutto il

³⁶ W. Evans, *American Photographs*, New York, 1938.

merito di avere svolto per il governo un lavoro fondativo. Ma oggi, Evans non c'è più. [...] Questa ricognizione fotografica, questo archivio di Washington, testimonia un'evoluzione della percezione che arriva fino a rendere il termine “documentario” quasi inutilizzabile. Evans è stato la pietra angolare, ma l'evolversi della percezione sembra averlo superato. L'attuale lavoro della squadra di Washington conserva tutta la precisione di Evans nel registrare il volto penoso della vita americana, cui si aggiunge un *aspetto vitale* [...], e non più solo il degrado implicito di un'umanità assente, o di un'umanità di cui ci si serve solo come elemento decorativo decadente»³⁷.

Alla freddezza dei fotografi della *straight photography* venne sostituita una fotografia che ripose al centro della scena l'uomo. La fotografia perse così la sua valenza oggettiva, lasciando spazio di nuovo all'interpretazione autoriale del fotografo. In America tale espressione fotografica fu rappresentata dal lavoro di Edward Steichen che ebbe un successo a livello globale.

³⁷ Anonimo, *American Photographs by Walker Evans*, in “US Camera Magazine”, n.1, autunno 1938, p. 47.

3.4 La fotografia documentaria in Italia: dalle riviste specialistiche al Neorealismo.

Uscita dalla seconda guerra mondiale, l'Italia aveva accumulato un ritardo dal punto di vista della cultura fotografica. Durante il regime, infatti, la fotografia assunse il ruolo asettico di propaganda politica. Le nuove avanguardie straniere difficilmente raggiunsero il territorio italiano, così, la fotografia italiana ufficiale sotto il regime, era ancora legata alla corrente pittorialista, che in altri paesi, come la Germania, era stata superata già a partire dalla fine degli anni venti. Il maggior contributo innovativo della fotografia italiana negli anni venti e trenta è rappresentato dalle riviste specialistiche. In Italia nel secondo dopoguerra, al fianco della fotografia neorealista, si svilupparono anche altre correnti, come l'Informale e quella legata alla *Subjektive Fotografie*. «Non vi è dubbio che le difficoltà nel definire il Neorealismo fotografico sono causate dall'assenza di manifesti e programmi ideologici, o anche solo di semplici dichiarazioni degli esponenti di riferimento, ed è per questo che diventa necessario, per comprenderne lo spessore, delimitarne l'ambito, le istanze e i soggetti, delineando prima di tutto una precisa periodizzazione»³⁸.

Tra la fine degli anni venti e gli anni trenta, vi furono diverse riviste specialistiche che erano corredate da fotografie. Giuseppe Turrone, infatti, individuò la maggiore ricerca fotografica del periodo proprio in personaggi non del settore, come architetti, cineasti e fotoamatori³⁹, tra i quali si ricordano Alberto Lattuada, Giuseppe Pagano, Enrico Peressutti e Giò Ponti. Molti di questi personaggi effettuarono le proprie fotografie allo scopo di realizzare studi scientifici, film o saggi critici. Ed è quindi osservabile che spesso

³⁸ A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana, dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino 2011, p. 7.

³⁹ Cfr. G. Turrone, *Nuova fotografia italiana*, Milano 1959.

queste foto venivano usate dagli stessi autori nelle loro pubblicazioni su riviste di settore.



6. A. Lattuada, *"Vie secondarie"*, prima del 1941.

Ecco che in Italia nel periodo tra le due guerre mondiali nacquero diverse riviste di architettura: la rivista 'Architettura e Arti decorative, la Rivista d'arte e di storia' (1921-1931), diretta da Gustavo Giovannoni e da Marcello Piacentini, poi da Alberto Calza-Bini, fu

una rivista professionale, con taglio culturale, e trattò sia di architettura contemporanea che passata.

Nel 1928 nacquero le riviste 'Domus' e 'La Casa Bella', che diedero ampio spazio all'immagine fotografica: le immagini erano numerose, di grande dimensione, e di qualità. *Domus* fu diretta da Gio Ponti (1928-1940; 1948-1979), personaggio che era in prima persona interessata alla fotografia.

Per *Casabella* la scelta delle illustrazioni e la composizione grafica erano gestite da Edoardo Persico, coadiuvato da Anna Maria Mazzucchelli; a partire dal 1933 gli fu affiancato Giuseppe Pagano, che poi, succedendogli, accentuò ancor di più l'importanza dell'immagine fotografica nella rivista. Giuseppe Pagano fu certamente influenzato dalla tendenza della *Neue Photographie*, come si può notare dalla rivista stessa e anche dalle numerose fotografie da lui scattate, essendo stato egli stesso un grande appassionato di fotografia. Egli, così come Edoardo Persico, ripropose vesti grafiche di matrice tedesca nella sua rivista.

La rivista 'Fotografia' era edita da Giulio Mazzocchi e diretta da Gio Ponti, e vi pubblicarono architetti quali Enrico Peressutti e Giuseppe Pagano.

La rivista di arte, architettura e politica, 'Quadrante' (1933-1936), era diretta da Pier Maria Bardi, giornalista e critico d'arte, gallerista, e dallo scrittore Massimo Bontempelli; la grafica rigorosa della rivista fu frutto del lavoro di Lodovico Barbiano di Belgiojoso e Gian Luigi Banfi⁴⁰.

La fotografia italiana che ebbe invece chiare caratteristiche innovative, fu quella neorealista. La sua datazione è vaga, ma secondo il critico Alberto Asor Rosa, essa durò solo pochi anni: dal 1940 al 1949⁴¹. A dare inizio alla prima fase della corrente fu il libro

⁴⁰ Cfr. G. Fanelli, *Op. Cit.*

⁴¹ Cfr. A. Asor Rosa, *La democrazia*, in *Storia d'Italia. Dall'Unità a oggi*, vol. IV, tomo 2, Torino 1975.

fotografico di Alberto Lattuada, dal titolo 'Occhio Quadrato'⁴². Seguirono poi le pubblicazioni di fotoracconti su Luigi Crocenzi su 'Il Politecnico' e i fototesti di Federico Patellani e Lamberti Sorrentino su 'Tempo Nuovo'⁴³. La seconda fase iniziò nel 1948 quando la spinta sperimentale del neorealismo si esaurì rapidamente a seguito della sconfitta del Fronte popolare alle elezioni dello stesso anno. Già negli anni cinquanta il Neorealismo può considerarsi esaurito, divenendo solo più uno stereotipo.

Il volume 'Occhio Quadrato' del 1941, documenta i paesaggi di periferia degradata attraverso le foto realizzate dal giovane Lattuada a partire dal 1937. Il libro rappresentò una documentazione di stampo antifascista che anticipò i caratteri propri del Neorealismo fotografico; le foto raccontano di città devastate dalla guerra e di persone segnate dagli eventi, ma tuttavia con la voglia di ricominciare. Il libro ebbe una tritura limitata, perché fu diffuso solo tra gli intellettuali che gravitavano attorno alla rivista 'Corrente'. L'approccio fotografico di Lattuada può essere paragonato a quello di Walker Evans in America e quello di August Sander ed Alber Renger-Patzsch in Germania. L'approccio di Lattuada è sicuramente di stampo amatoriale rispetto agli autori internazionali citati, ma la poetica di fondo nel documentare l'architettura e il suo contesto erano molto simili. Nella prefazione del libro Lattuada, infatti, scrive a proposito della fotografia di stampo pittorico che ancora si praticava a quel tempo: «Siamo dunque posti di fronte a questioni di gusto addirittura vetuste e a quanto pare irrisolvibili. Mi domando se sia il caso di ripetere che la fotografia è documento, è l'istantanea rivelazione della vita, è un punto di vista che implica giudizio e selezione dei fatti fissati nella loro apparenza essenziale»⁴⁴. Ma oltre a questo aspetto documentario, Lattuada introdusse quei caratteri fotografici che poi fecero parte del

⁴² A. Lattuada, *Occhio Quadrato*, Milano 1941.

⁴³ Cfr. A. Russo, *Op. Cit.*

⁴⁴ A. Lattuada, *Op. Cit.*, Prefazione al libro, p. XV.

Neorealismo: quelli legati all'uomo. Infatti descrisse così il suo lavoro fotografico: «Nel fotografare ho cercato di tener sempre vivo il rapporto dell'uomo con le cose. La presenza dell'uomo è continua; e anche là dove son rappresentati oggetti materiali, il punto di vista non è quello della pura forma, del gioco della luce e dell'ombra, ma è quello dell'assidua memoria della nostra vita e dei segni che la fatica di vivere lascia sugli oggetti che ci sono compagni»⁴⁵.

John, Szarkowski spiegò che i fotografi della FSA ricercarono un tipo di fotografia che «apparisse non solo onesta ma soprattutto non artistica»⁴⁶. Sarà lo stesso approccio che animerà i fotografi italiani che si impegnarono a documentare le problematiche sociali dell'Italia del dopoguerra.

Ma la maggiore integrazione tra testo ed immagini fu quella proposta dalla rivista "Il Politecnico" (1945-1947) fondata da Elio Vittorini. Infatti ogni immagine veniva realizzata in funzione dei testi. Giuseppe Trevisani spiegò: «Nessuna immagine era mai abbandonata a se stessa, ma ognuna era costretta, tagliata, interpretata, scelta, forzata, reinventata sulla pagine: e quando impaginavamo pittura, per esempio, impaginavamo in realtà fotografie di pittura; e fotografie di architettura; la fotografia era diventata per noi, in quegli anni, veramente lessico, cioè comunicazione e linguaggio, rapporto oggettivo e informale, insomma parola»⁴⁷.

Fu questo stesso intento di legare strettamente il testo e le immagini che caratterizzarono, come vedremo nei capitoli successivi, i volumi di Roberto Pane a partire da *Napoli imprevista* del 1949.

⁴⁵ A. Lattuada, *Op. Cit.*, Prefazione al libro, p. XIV.

⁴⁶ J. Szarkowski, *Photography Until Now*, New York 1989, p. 215 (catalogo della mostra omonima tenuta presso il MoMA di New York dal 14 febbraio al 29 maggio 1989).

⁴⁷ G. Trevisani, *Le fotografie di Vittorini*, in 'Popular Photography Italiana', maggio 1966, n. 107, p. 36.

Dalla metà degli anni Cinquanta un gruppo di fotografi, il ‘Gruppo Friulano per una Nuova fotografia’, riprese la fotografia Neorealista, ma con altre motivazioni.



7. A. Lattuada, *“Fine della città”*. prima del 1941.

I DUE CASI STUDIO

4. La fotografia di Albert Renger Patzsch (1897-1966).

4.1 Gli inizi della carriera fotografica.

Albert Renger-Patzsch nacque nel 1897 a Würzburg, in Baviera; suo padre possedeva una libreria ed era un fotografo amatoriale. All'età di quattordici anni Albert iniziò a fotografare e, dopo il servizio militare durante la prima guerra mondiale, iniziò nel 1919 gli studi di chimica presso la *Technische Universität* di Dresda. Prima di terminare i suoi studi fu assunto nel 1922 come direttore dell'archivio fotografico del *Folkwang-Verlages* nella città tedesca di Hagen. Qui Renger-Patzsch si occupò di raccogliere documenti fotografici per pubblicazioni come *Kulturen der Erde, Material zur Kultur - und Kunstgeschichte aller Völker*¹ (Le culture della terra, i materiali per la cultura e la storia d'arte dei popoli). Il metodo adottato per fotografare queste opere fu quello tipico per realizzare *still life*: fotografia neutrale, sfondo neutro, inquadratura centrale, illuminazione diffusa, attenzione al dettaglio. Renger-Patzsch si trovò anche ad integrare parte di queste fotografie realizzandone egli stesso alcune per il libro del 1924 *Bildwerke Ost- und Südasiens aus der Sammlung Yi Yuan*², che risultò essere il primo libro in cui compaiono le sue foto. Questo tipo di esperienza fu sicuramente importante per la formazione del giovane fotografo, infatti, per la realizzazione di queste fotografie, fu necessario adoperare un approccio oggettivo e ciò risultò essere per lui un'ottima palestra³. Fu proprio questo tipo di approccio che egli successivamente lo applicò in tutti i campi della fotografia e lo

¹ E. Fuhrmann, *Kulturen der Erde, Material zur Kultur- und Kunstgeschichte aller Völker*, Hagen 1922

² K. With, *Bildwerke Ost- und Südasiens aus der Sammlung Yi Yuan*, Basilea 1924

³ Cfr. V. Heckert, *Von der fotografischen Dokumentation zum Künstlerischen Ausdruck*, in M. Heiting e R. Jaeger (a cura di), *Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945*, Vol. II, Göttingen 2014

proposte come forma artistica e quindi non più come mera documentazione. Nello stesso anno furono pubblicati altri due volumi che contenevano al loro interno alcune sue fotografie: i due volumi di *Die Welt der Pflanze*⁴. Qui però non vennero nominati gli autori delle fotografie. Nel libro *Das Chorgestühl von Cappenberg*⁵ (il Coro di Kappenberg) del 1925 contiene ben quarantatré fotografie di Renger-Patzsch ed è il primo libro edito da Auriga che riporta il nome del fotografo.



8. Albert Renger-Patzsch, autoritratto, 1930.

⁴ E. Fuhrmann, *Die Welt der Pflanze*, vol. 1 *Orchideen*, vol. 2 *Crasulla*, Berlino 1924

⁵ A. Renger-Patzsch, *Das Chorgestühl von Cappenberg*, Berlino 1925

Fino al 1927 Alber Renger-Patzsch, pur avendo già pubblicato diversi libri fotografici, rimase piuttosto in disparte nel dibattito sulla fotografia e sulla *Neue Fotografie*. Il *Deutscher Werkbund* si interessò a lui e divenne membro su invito alla fine del 1926, ed egli fu uno dei pochi fotografi, di quel tempo, che fece parte dell'associazione. Nell'agosto 1927 comparve in 'Die Form', rivista del *Werkbund*, un articolo dal titolo *Einheit der Natur* (unità della natura), sotto forma di dialogo tra Walter Riezler e il fotografo. Per il mensile 'Mitteilungen des Deutschen Werkbundes' Renger-Patzsch realizzò degli opuscoli in edizione speciale contenenti sue fotografie. Nel marzo 1927 venne pubblicato il suo articolo *Photographie und Kunst*⁶ (fotografia e arte) nella rivista fotografica 'Photographische Korrespondenz', ad ottobre dello stesso anno fu pubblicato il suo articolo *Ziele*⁷ (obiettivi) nella prima edizione dell'annuale fotografico 'Das Deutsche Lichtbild'. Alla fine del 1927 pubblicò il volume *Die Halligen*⁸, che sarà la sua prima importante pubblicazione, della quale egli stesso fu autore. Il volume venne inserito nella collana 'Das Gesicht der Landschaft' (il volto del paesaggio); tale titolo è importante perché sottolinea la volontà del fotografo di rappresentare il paesaggio, genere che la *Neue Sehen* aveva ampiamente trascurato. Nel gennaio 1928 Renger-Patasch pubblicò nella rivista 'Das Kunstblatt' il suo saggio sulla 'Nuova oggettività' dal programmatico titolo *Die Freude am Gegenstand*⁹ (la gioia dell'oggetto).

⁶ A. Renger-Patzsch, *Photographie und Kunst*, in 'Photographische Korrespondenz', vol. 63, 1927, Nr. 3, pp. 80-82. Poi in B. Stiegler, A. e J. Wilde, *Albert Renger-Patzsch. Die Freude am Gegenstand. Gesammelte Aufsätze zur Photographie*, Monaco 2010, pp. 81-84

⁷ A. Renger-Patzsch, *Ziele*, in 'Das Deutsche Lichtbild', 1927, p. XVIII. Poi in B. Stiegler, A. e J. Wilde, *Op. Cit.*, pp. 91, 92. Un estratto del testo è stato pubblicato con il titolo *Neue Blickpunkte der Kamera*, in 'Uhu', anno IV, 1927/28, Nr. 7 (aprile 1928).

⁸ A. Renger-Patzsch, *Die Halligen. Das Gesicht der Landschaft*, Berlino 1927

⁹ A. Renger-Patzsch, *Die Freude am Gegenstand*, in 'Das Kunstblatt', fasc. I anno XII, 1928, pp. 19-22. Poi in B. Stiegler, A. e J. Wilde, *Op. Cit.*, pp. 107-108

4.2 Il volume-manifesto *Die Welt ist schön*.

Il libro *Die Welt ist schön*¹⁰, pubblicato nel 1928, è considerato il volume-manifesto della ‘Nuova oggettività’ in ambito fotografico. Esso viene oggi considerato il primo classico della fotografia moderna, in cui sono raccolte immagini che spaziano tra le tematiche fotografiche più disparate, cosa che fa del libro un esempio senza precedenti¹¹.

La sua edizione non fu affatto semplice e le vicende ad essa legate sono particolarmente interessanti per comprenderne il contesto culturale di quel periodo in Germania. La pubblicazione del libro non fu il risultato dello *Zeitgeist* – prodotto conseguenziale di un ciclo di libri fotografici della fine degli anni '20 – ma piuttosto di un impegno caparbio individuale; infatti il ruolo principale per la produzione del libro fu assunto dallo storico dell'arte Carl Georg Heise (1890-1979). Lo storico, direttore del museo di storia delle culture e delle arti di Lubecca, diede in questo modo l'impulso decisivo per il lancio della carriera di Renger-Patzsch. Heise si dedicò molto nel sostenere l'arte contemporanea e, in tale ambito, promosse la fotografia come una nuova forma di espressione. Egli venne a conoscenza delle opere di Patzsch nel 1927 tramite il direttore dell'associazione *Kestner* di Hannover, Hanns Krenz. Entusiasta delle fotografie viste, Heise scrisse una lettera al fotografo il 1 settembre 1927 esprimendogli grande entusiasmo per il suo lavoro e mettendosi a disposizione come curatore e promotore per libri fotografici da realizzare insieme. Heise infatti nel dicembre 1927 organizzò presso il museo *Behnhaus* di Lubecca la prima mostra personale (senza catalogo) di Renger-Patzsch in un museo e si impegnò a diffondere il nome del fotografo

¹⁰ A. Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch*, Monaco 1928

¹¹ Cfr. R. Jaeger, *Klassiker der Neuen Sachlichkeit. Die Welt ist schön (1928) von Albert Renger-Patzsch*, in M. Heiting e R. Jaeger (a cura di), *Op. Cit.*

organizzando conferenze e pubblicando articoli come *Neue Möglichkeiten photographischer Bildkunst* nella rivista *Kunst und Künstler*¹² nel febbraio 1928. Da queste promozioni ne scaturì l'incarico per Renger-Patzsch di fotografare la città di Lubecca per la pubblicazione di un libro dal titolo *Lübeck*¹³, contenente l'introduzione dello stesso Heise. Questo uscì a novembre 1928 e rappresentò, con tutte le diversità del caso, una prova per il libro *Die Welt ist schön*. Lo storico d'arte contemporaneamente cercò di diffondere il nome di Renger-Patzsch anche al di fuori dell'ambito regionale, e per questo motivo egli si rivolse al suo amico editore Kurt Wolff di Monaco, col quale era in contatto sin dal 1918 quando pubblicò la sua tesi di laurea. Al fine di divulgare l'opera del fotografo, lo storico organizzò nel dicembre 1927 a Monaco una conferenza con proiezioni delle fotografie di Renger-Patzsch e lasciò a Wolff alcune fotografie. L'editore Wolff fu molto interessato alla produzione del fotografo.

Una volta persuaso Wolff sull'opera di Renger-Patzsch, Heise cercò di convincerlo affinché questi potesse produrre una serie di libri fotografici in diverse lingue, in modo da essere diffusi anche in Francia e Inghilterra. Ogni libro doveva contenere cinquanta foto di Renger-Patzsch ed ogni volume doveva trattare un genere fotografico diverso. Wolff però esitò in diverse occasioni dato che i suoi lavori avevano prettamente un carattere tradizionale, considerando quindi economicamente molto rischioso la pubblicazione di un libro fotografico di un autore semi sconosciuto.

¹² C. G. Heise, *Neue Möglichkeiten photographischer Bildkunst*, in 'Kunst und Künstler', anno XXVI, 1927/28, Nr. 5, febbraio 1928, pp. 182-188

¹³ A. Renger-Patzsch, *Lübeck. Achzig photographische Aufnahmen*, Berlino 1928



9. Copertina del libro 'Die Welt ist schön'.

L'editore e lo storico si accordarono nel marzo 1928, ed anziché produrre una serie di libri fotografici tematici, pensarono di realizzare un unico volume monografico con 100 fotografie di vari generi fotografici dal titolo *Die Freude am Gegenstand* (La gioia dell'oggetto). Si cercò di coinvolgere l'associazione *Kestner* di Hannover, ma questa non fu interessata alla pubblicazione del libro, così Kurt Wolff tornò ad nutrire forti dubbi: l'editore, senza alcun finanziatore, avrebbe corso un grande rischio soprattutto in un momento di grave crisi economica della casa editrice. Heise allora si prodigò a cercare altri editori tra cui la 'Deutsche Kunstverlag', la

‘Ernst Wasmuth’ e ‘Ullstein’, le quali rifiutarono la proposta a causa dell’eccessivo rischio economico e perché il libro avrebbe rappresentato un genere diverso rispetto alle loro solite pubblicazioni. Nonostante i continui rifiuti Heise continuò caparbiamente a proporre il libro, finché finalmente riuscì a convincere Kurt Wolff alla pubblicazione. Ora non restava che sceglierne il titolo; a tal proposito Heise organizzò una riunione a Lubecca tra intellettuali di sua conoscenza e si decise così di intitolare il libro *Die Welt ist schön*.

Renger-Patzsch non fu felice della scelta del titolo, infatti nella lettera a Carl Buchheister dell’11 settembre 1928 lo definì «poco bello»¹⁴. Il fotografo ribadì la sua posizione per oltre trent’anni; egli avrebbe preferito come titolo del suo libro *Die Dinge* (Le cose)¹⁵, ma non insistette affinché il titolo fosse cambiato, dato gli enormi sforzi compiuti dallo storico per la sua pubblicazione. Così Heise e Renger-Patzsch si misero subito al lavoro per la progettazione del libro.

Il libro *Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch* (Il mondo è bello. Cento riprese fotografiche di Albert Renger Patzsch) con introduzione di Carl Georg Heise, fu pubblicato all’inizio di dicembre 1928. Per le caratteristiche tecniche delle edizioni del libro si rimanda a un articolo di Roland Jaeger¹⁶.

L’introduzione di Heise trattava del materiale fotografico presente nel libro; il testo era diviso in otto sezioni, proprio come le sezioni delle tavole fotografiche: piante, animali, uomini, paesaggio, materie, architettura, il mondo vario, simboli. Heise descrisse la fotografia di Renger-Patzsch come «una rivoluzione della percezione estetica» e come «la nascita di una nuova immagine di bellezza», in cui i primi piani, ritagli e punti di vista inusuali sono caratteristici

¹⁴ G. C. Rump, *Carl Buchheister (1890-1964). Ausgewählte Schriften und Briefe*, Hildesheim 1980

¹⁵ A. Renger-Patzsch, *Ein Vortrag der nicht gehalten wurde*, in ‘FotoPrisma’, anno X, 1966, pp. 535-538. Poi in B. Stiegler, A. e J. Wilde, *Op. Cit.*, pp. 241-243

¹⁶ Cfr. R. Jaeger, *Op. Cit.*

mezzi di impostazione. Riguardo le fotografie di architettura Heise scrisse: «pur trattandosi di una stretta oggettività, c'è un potere creativo»¹⁷. Tale posizione però andava in disaccordo con l'opinione di Renger-Patzsch, il quale aveva più volte dichiarato il suo rifiuto nell'interpretare creativamente la fotografia; per lui la qualità della fotografia consisteva nella riproduzione meccanica della forma¹⁸.

Tutte le fotografie sono rappresentate nella stessa dimensione e sulle pagine destre, senza alcuna didascalia proprio per sottolineare l'autonomia delle stesse; vi è solo un indice delle tavole che riporta il titolo delle foto in modo sintetico. Indipendentemente dalla diversità delle tematiche rappresentate, le fotografie sono legate da un comune modo di vedere, il che rappresenta le caratteristiche principali della fotografia della *Neue Sachlichkeit*: concentrazione sui dettagli, tagli stretti, prospettive insolite, dare ugual valenza sia che si tratti di opere d'arte sia di oggetti di uso quotidiano, rappresentare inoltre sia il mondo naturale che quello artificiale, ricercare la nitidezza e la chiarezza. Gli oggetti sono rappresentati senza alcun intento personale ed artistico, sono mostrati così come sono: il libro rappresenta un caleidoscopio della realtà.

Ci fu quindi un 'ritorno alla realtà' dopo anni di pittorialismo e dopo le sperimentazioni del tempo che hanno allontanato la fotografia da essa. Una così ampia varietà di tematiche non fu mai proposta prima di allora. La divisione tematica della parte fotografica fu un'idea di Heise per sottolineare la vastità del lavoro del fotografo, eppure le categorie non erano rappresentate nello stesso modo, sia qualitativamente che quantitativamente. Ad esempio le fotografie di architettura e di industria risultano essere molto più riuscite delle fotografie di ritratti, tema meno caro al fotografo. Nel libro vennero selezionate diverse fotografie che furono scattate in occasione di

¹⁷ C. G. Heise, *Eingeleitund*, in A. Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön*, Op. Cit., Introduzione.

¹⁸ Cfr. A. Renger-Patzsch, *Ziele*, Op. Cit.

commissioni o di libri già pubblicati o in fase di pubblicazione. Tre fotografie di architettura vennero pubblicate di lì a breve nel libro *Dresden*¹⁹, una foto era stata pubblicata nel libro *Lübeck* uscito il mese prima, e altre tre nel libro *Die Halligen*; ancora altre erano state già realizzate per il produttore di obiettivi fotografici Meyer & Co., per le officine Fagus, per i grandi magazzini Schocken, e per la fabbrica Pelikan. Un aspetto che unisce il fotografo a Heise in *Die Welt ist schön* era il desiderio comune di dare un approccio didattico in ragione di una moderna *Seherschule* (scuola di visione). In questo libro non vennero fornite al fruitore spiegazioni tecniche, ma entrambi gli autori volevano far comprendere una percezione delle loro idee che erano in linea con il tempo e con la realtà.

4.3 Le recensioni del libro *Die Welt ist schön*.

I primi commenti e critiche sul libro furono positive; quella più autorevole fu dello scrittore Thomas Mann. Egli scrisse a Renger-Patzsch il 15 novembre 1928 informandolo che egli aveva terminato «il piccolo articolo sulle sue fantastiche fotografie»²⁰. L'articolo²¹ comparirà sulla '*Berliner Illustrierte Zeitung*'.

Un'altra lodevole recensione di un altro famoso scrittore, fu quella di Kurt Tucholsky in '*Die Weltbühne*': «adesso finalmente c'è un volume contento fotografie del mio fotografo preferito Albert Renger-Patzsch: *Die welt ist schön* [...] è il meglio del meglio. Questo meraviglioso libro fotografico mostra [...] il nostro tempo. Come è stranamente vario, come sono profane e sacre queste foto! Come tutto ciò sta messo insieme - non sembra esserci un criterio! [...] La natura è entrata nella tecnica - impalcature di ferro sono come boschi, camini come le rocce, ponti come il piante. Quest'arte è senza dogma, sembra

¹⁹ A. Renger-Patzsch, *Dresden*, Dresda 1929

²⁰ Thomas Mann ad Albert Renger-Patzsch, 15.11.1928 (Getty Research Institute)

²¹ T. Mann, *Die Welt ist schön*, in '*Berliner Illustrierte Zeitung*', anno XXXVII, Nr. 52, 23.12.1928

completamente senza preconcetti, qui non vale il buono e il cattivo - così un Dio vede il mondo. Ed è così è bello. Renger-Patzsch ci ha regalato il libro più bello di tutti per Natale»²². In molte recensioni riguardanti il volume, veniva descritto il fotografo e la sua visione moderna del mondo, sia per quanto riguarda la tecnica, che per gli oggetti rappresentati nelle sue fotografie; vi era un senso estetico e culturale. Così scrisse Walter Riezler all'inizio del 1929 nella rivista del *Werkbund* 'Die Form': «A. Renger-Patzsch ha raggiunto la fama in un tempo sorprendentemente breve, cosa raramente concessa a un altro fotografo. Ce l'ha a pieno titolo: perché soltanto tramite lui la fotografia ha raggiunto lo scopo che avrebbe dovuto avere». Riezler proseguì nel suo articolo lodando la perfezione tecnica delle sue riprese, «però ciò che è più importante [...] è piuttosto il modo in cui Renger-Patzsch vede il mondo, quel che lui vede nel mondo, e cosa a lui appare 'bello'. [...] dappertutto scopre 'bellezze', vede ciò che vive, e soprattutto il suo lavoro è per noi, che abbiamo sempre creduto nell'equilibrio del mondo e siamo stati contro la lezione dell'imbruttimento del mondo tramite la tecnica, una bella conferma»²³. Ancora, Heinrich Schwarz scrisse: «Il libro è un segnale che finalmente annuncia la liberazione della fotografia dalle manette della pittura, che la umiliò per quasi cento anni [...]»²⁴.

Molti di questi articoli riguardavano entrambi i libri del fotografo, *Die Welt ist schön* e *Lübeck*, che furono pubblicati) quasi contemporaneamente. Con il libro *Lübeck* Renger-Patzsch coniò un nuovo genere: la monografia tematica di una città ed in questo caso la città era Lubecca. Fu da quel momento che il fotografo pubblicò diversi libri su alcune città tedesche. Alcuni critici preferirono il libro *Lübeck* a *Die Welt ist schön*, perché si accorsero che le foto di

²² K. Tucholsky, *Das schönste Geschenk*, in 'Die Weltbühne', 18.12.1928, Nr.41

²³ W. Riezler, *Die Welt ist schön / Lübeck*, in 'Die Form', anno IV, fasc. 1, 1929.

²⁴ H. Schwarz, *Zwei Bücher von Renger-Patzsch*, in 'Photographische Korrespondenz', Vol. 65, Nr. 5, 1929.

quest'ultimo non avevano tutte la stessa intensità. Tuttavia il libro *Die Welt ist schön* entrò a far parte dei grandi libri della 'Nuova Fotografia' tedesca insieme a *Malerei Photographie Film* (1925) di László Moholy-Nagy, *Es kommt der neue Fotograf!* (1929) di Werner Gräff e *Foto-auge* (1929) di Franz Roh e Jan Tschichold. Anche se la maggior parte delle critiche furono positive, ve ne furono anche di negative, come ad esempio l'articolo di Fritz Kuhr dal titolo esplicativo *Ist die welt nur schön?* (Il mondo è solo bello?) nella rivista *Bauhaus zeitschrift für gestaltung*, che definisce le sue fotografie «prostituzioni mentali»²⁵ (nella stessa rivista fu pubblicata contemporaneamente anche una recensione positiva di Ernst Kállai²⁶). La più famosa critica fu quella di Walter Benjamin che nella sua 'Piccola storia delle fotografie' non critica le sue fotografie, piuttosto la posizione teorica di Patzsch e la sua mancanza di relazione con la realtà sociale²⁷. Benjamin riteneva che questo tipo di fotografia fosse uguale a un qualsiasi formalismo estetico e che ignorasse qualsiasi contesto politico e sociale. A conferma di ciò che espresse vi era il titolo del libro, che richiamava ad una visione positivista del mondo. Franz Roh scrisse nell'introduzione del celebre libro pubblicato insieme a Jan Tschichold *Foto-auge*, che il libro di Renger-Patzsch non voleva solo mostrare la bellezza del mondo, ma anche i suoi aspetti più insoliti e crudeli che avrebbero potuto far impallidire gli esteti²⁸.

In una lettera dell'11 novembre 1930 Renger-Patzsch scrisse a Franz Roh mostrando la sua posizione a riguardo: «io considero il libro di Kurt Wolff soltanto come un biglietto di visita e come

²⁵ F. Kuhr, *ist die welt nur schön? (noch eine renger-kritik)*, in 'bauhaus', anno III, fasc.2, aprile-giugno 1929, p. 28

²⁶ E. Kállai, *die welt ist schön*, in 'bauhaus', anno III, fasc.2, aprile-giugno 1929, p. 27

²⁷ W. Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in 'Die Literarische Welt', 18.9.1931, pp.3-4, poi in *Ivi*, 25.9.1931, pp. 3-4, poi in *Ivi*, 2.10.1931, pp. 7-8. Poi nella raccolta *Id.*, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Francoforte 1964, pp. 45-64

²⁸ Cfr., F. Roh, J. Tschichold, *foto-auge. 76 fotos der zeit*, Stoccarda, 1929

testimonianza che io so fotografare. Purtroppo ciò è stato frainteso volontariamente o involontariamente da molte parti. Si è fatto [...] della cosa un fatto filosofico e si è fatta passare la mia dichiarazione come ottimismo. Un libro simile, che potrebbe nutrire altri fraintendimenti per il suo contesto non definito, non lo farò più pubblicare perché lo trovo inutile»²⁹. Renger-Patzsch trasse una lezione importante da questa esperienza e quindi da allora in poi pubblicò solo libri fotografici tematici. E proprio per questo che *Die Welt ist schön* rappresentò un'eccezione tra le pubblicazioni del fotografo.

4.4 Gli anni del successo della fotografia oggettiva di Renger-Patzsch.

Renger-Patzsch conquistò una grande fama con *Die Welt ist schön* e ciò gli consentì la pubblicazione di numerosi altri libri fotografici in collaborazione con storici dell'arte prestigiosi; ad esempio si ricorda la campagna fotografica realizzata insieme allo storico Werner Burmeister per la pubblicazione del volume *Nord-deutsche Backsteindome*³⁰. Eppure Renger-Patzsch ottenne poco spazio nella mostra *Film und Foto* del 1929 che invece passò alla storia piuttosto come manifestazione della *Neue Sehen*; non a caso Moholy-Nagy, uno dei personaggi più influenti tra gli organizzatori della mostra, riservò ampio spazio per le sue opere e per quelle dei numerosissimi *Bauhäusler*. Renger-Patzsch non fu escluso, perché rappresentava comunque un grande autore contemporaneo, ma al contempo non ebbe lo spazio meritato. Tant'è che sul giornale del Bauhaus scrisse, a proposito della mostra, che altro non era che un ammasso di fotografie scelte a caso e ridotte a un solo comune

²⁹ A. Renger Patzsch a F. Roh, 11.11.1930

³⁰ W. Burmeister, *Nord-deutsche Backsteindome*, Berlino 1929. Riedito poi nel 1938 e 1943

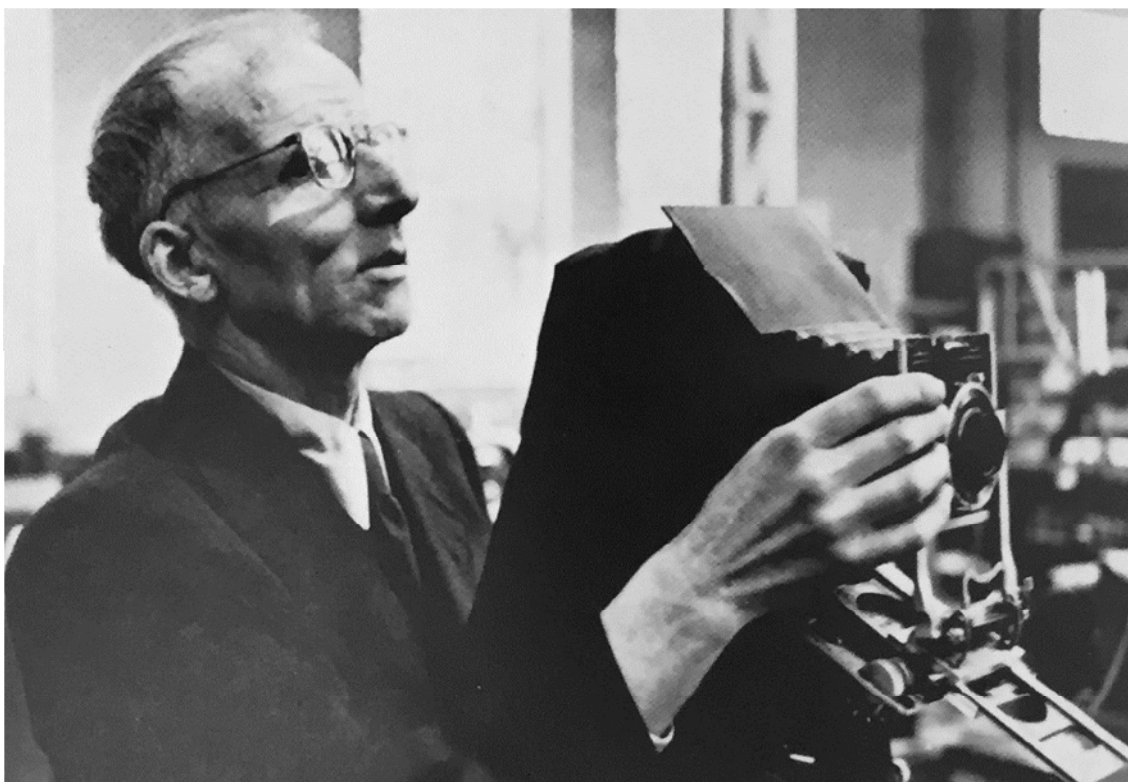
denominatore: la loro mediocrità³¹. In una lettera allo storico Heise del 1929 scrisse: «Non soltanto Moholy-Nagy è valorizzato in modo estremamente sleale, ma tutta la mostra sembra dedicata al Bauhaus. Personaggi inopportuni come me o Erfurth, che non si accordano bene a un simile teatrino vengono presentati in un modo che li penalizza molto, mentre altri, di livello tale che molti degli artisti di cui sono esposte anche trenta o quaranta opere non arrivano nemmeno alle caviglie, sono stati semplicemente rifiutati. In mezzo a questo ammasso di diletterismo insignificante e privo di tecnica, restano da scoprire poche cose valide»³². Effettivamente, come già detto, né Moholy-Nagy né molti *Bauhäusler* erano fotografi professionisti, ma ottennero comunque largo spazio nella mostra grazie alle loro sperimentazioni, spesso anche giocose e involontarie, con il mezzo fotografico. Moholy-Nagy spronò gli studenti a superare la semplice riproduzione fotografica del reale, proponendo invece la produzione fotografica. Renger-Patzsch, invece, rappresentava il fotografo professionista, rigoroso nel suo lavoro che mal sopportava i “giochi” con la macchina fotografica, promotore piuttosto di un approccio rigoroso e scientifico al fine di restituire nel modo più fedele possibile la realtà così com’è senza interventi personali.

Tornando alla posizione marginale di Patzsch nel *Fifo*, questa lo scagionerà però dalle critiche che riceveranno tutti coloro che rappresentavano la parte più cospicua della mostra, che di lì a poco condanneranno al declino la *Neue Sehen*. La sua fama superò così quella di Moholy-Nagy e comportò la nascita di un genere fotografico “alla Renger”: esso consisteva nell’uso del primo piano per qualsiasi oggetto rappresentato. Il successo del fotografo tedesco entrò a far parte addirittura del gergo tecnico fotografico, ad esempio *es wird allenthoben gerengert* (si “rengerizza” dappertutto)³³.

³¹ Cfr. A. Renger-Patzsch, *hochkonjunktur*, ‘bauhaus’, ottobre 1929

³² A. Renger-Patzsch, Lettera a Carl Georg Heise dell’8 giugno 1929

³³ Cfr. A. Körber, *Welches sind die Originale?*, in ‘Frankfurter Zeitung’, 7 agosto 1929



10. Ritratto di Albert Renger-Patzsch con il suo banco ottico, 1965.

4.5 La *Neue Sachlichkeit* e la *straight photography*. Le critiche alla fotografie di Renger-Patzsch.

In Germania presto si diffusero i primi risultati della *straight photography* americana, portati in territorio tedesco per la prima volta proprio in occasione del *Fifo*. La *straight photography* e la *Neue Sachlichkeit* sicuramente avevano molti punti in comune, tra cui la chiarezza e la precisione delle opere fotografiche. La seguente descrizione, dell'approccio fotografico statunitense, potrebbe certamente valere per la *Neue Sachlichkeit*: «Lavoro di precisione. Esatta rappresentazione della cosa. Nessun romanticismo atmosferico pittorico. Totale accettazione della tecnica. Ampliamento delle possibilità tecniche fino alla massima potenza. Chiara costruzione dell'immagine»³⁴.

La *straight photography* coinvolse molti fotografi statunitensi, fu quindi un movimento di gruppo, mentre in Germania Albert Renger-Patzsch con la *Neue Sachlichkeit* assunse il ruolo di unico vero rappresentante del movimento. La *straight photography* anzi si avvale del diritto di paternità di questo nuovo stile oggettivo, che effettivamente nacque già nel 1922 quando Paul Strand pubblicò i suoi particolari di macchine per 'Broom'.

Con l'inizio della *straight photography* vi fu anche la rivalutazione delle opere del fotografo francese Eugène Atget, che dopo la sua morte fu "adottato" dagli americani, i quali fecero del suo lavoro un'opera di valorizzazione. Dopo il successo statunitense le opere di Atget fu anche riconosciuta nel vecchio continente³⁵. Il fotografo francese fu del tutto sconosciuto quando fu in vita, perché produsse un lavoro completamente incomprensibile per i contemporanei, mentre con il nuovo stile documentario, in America

³⁴ *Photographie in Amerika*, in 'Das Kunstblatt', X, 1926, p. 447

³⁵ Cfr. il catalogo *Modern Photography at Home and Abroad*, Buffalo 1932

prima e in Europa poi, «viene considerato come il candido iniziatore di tutta la fotografia moderna, un avanguardista isolato, ingenuo e inconsapevole, antiquato e precursore al tempo stesso»³⁶. Atget venne rappresentato nelle due mostre europee più importanti: *Film und Foto* e *Fotografie der Gegenwart*. Inoltre una sua immagine venne utilizzata per il libro simbolo dell'innovazione fotografica contemporanea, *foto-auge*.

È certo che le due correnti si svilupparono autonomamente anche se in anni diversi; tra di loro vi furono delle differenze, quella americana si distingueva da quella tedesca per una maggiore oggettività, essa dedicava attenzione non soltanto alla tecnica e ai soggetti belli, ma anche alle cose più banali e brutte. Inoltre si dava maggiore importanza al contesto che al singolo oggetto rappresentato mediante primi piani ravvicinati. Ed è infatti la *straight photography* la prima ad interessarsi all'architettura vernacolare rurale.

Un modo di interpretare la differenza tra le due correnti separate dall'Atlantico fu la recensione di Katharine Grant Sterne alla mostra *International Photographers* avvenuta al Brooklyn Museum nel 1932: «Il culto germanico-russo per la *Sachlichkeit* è essenzialmente un'invenzione americana. Se i tedeschi sono stati i profeti della "Nuova Oggettività" in arte, e i russi i suoi interpreti nell'ordine economico ed etico, sono gli americani che, senza sovraccaricarsi di teorie estetiche o manifesti, hanno sviluppato quest'idea a tal punto da renderla esportabile su un suolo straniero. [...] I fotografi americani, come i pittori americani, si distinguono dai loro colleghi europei perché nella loro opera predomina il rispetto dei fatti esterni. Là dove l'esperto europeo giocherà con motivi astratti ed espressività psicologica, sperimenterà il montaggio, la sovrimpressione, la stampa in negativo, il fotogramma, la solarizzazione e soggetti melodrammatici nel tentativo di trasferire la fotografia dall'ambito

³⁶ O. Lugon, *Op. Cit.* p.56

della registrazione a quello delle belle arti, il fotografo americano, invece, lavorerà per lo più entro i limiti della camera oscura»³⁷.

Il lavoro semplice, quasi amatoriale di Atget e dei fotografi americani che seguirono le sue orme, fecero apparire le fotografie della *Neue Sachlichkeit* come elaborate e artificiali. I tagli innovativi prodotti dalla 'Nuova Oggettività' apparvero comunque come un artificio, una forzatura rispetto all'anonimità delle fotografie della *straight photography*. Quindi il successo della fotografia americana in Europa coincise con il declino della *Neue Sachlichkeit* accusata a sua volta delle stesse critiche che furono rivolte alla *Neue Sehen*: quella di essere manierista. Venne presa presto di mira da accuse pesanti e anche sbeffeggiate, ad esempio fu ribattezzata *Neue Süßlichkeit* (la Nuova Sdolcinatezza)³⁸; Karl Teige scrisse nel 1931: «esempi estremamente seducenti e sentimentali per giovani signore che intendono ammazzare il tempo dilettrandosi con una Kodak o una Leika»³⁹. Tali critiche risultano sicuramente eccessive e svilirono il lavoro professionale dei fotografi "oggettivi", eppure rispecchiavano effettivamente i punti deboli di tale genere fotografico. Lo stesso Kurt Tucholsky, che nel 1927 decantava l'operato di Renger-Patzsch, solo due anni più tardi criticava aspramente questo tipo di fotografia⁴⁰. Tra le tante critiche positive, prima della fine degli anni venti, si ricorda l'articolo del 1928 dal titolo *Absolute Realistik. Zu Photographien von Albert Renger-Patzsch* (Assoluto realismo che elogia la fotografia di Renger-Patzsch)⁴¹. Ciò che venne criticato in particolar modo fu

³⁷ K. Grant Sterne, *American vs. European Photography*, in 'Parnassus', vol. 4, n. 3, marzo 1932, p.18

³⁸ Cfr. R. Hausmann, *fotomontage*, in 'a bis z', n.16, maggio 1931.

³⁹ K. Teige, *Ukuli moderni fotografie*, 1931, traduzione inglese J. M. Salaquarda, in C. Phillips (a cura di), *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, New York 1989, p.319

⁴⁰ Cfr. K. Tucholsky, *Altes Licht*, in 'Vossische Zeitung', 1927; K. Tucholsky, *Neues Licht*, in 'Das Deutsche Lichtbild 1930', Berlino 1929

⁴¹ H. Sieker, *Absolute Realistik. Zu Photographien von Albert Renger-Patzsch*, vol. 5, n. 3, marzo 1928

proprio il primissimo piano “alla Renger”, che ebbe tanto successo nel volume *Die Welt ist schön*. «Il primissimo piano in particolare, concepito fino a quel momento come strumento di investigazione e di analisi, di apertura su realtà inedite, viene screditato come strumento per realizzare tagli arbitrari e ornamentali. Ben presto si inizia a pensare che l’ordine e il ritmo originari, che si credeva di scoprire nel mondo con l’aiuto di queste vedute ravvicinate, in realtà sono piuttosto un prodotto di queste ultime, una costruzione artificiale realizzata a posteriori tramite l’inquadratura. [...] Non solo questi frammenti decorativi non insegnano nulla sul mondo: lo mascherano persino, precludendo l’accesso alla sua vera realtà, alla sua complessità sociale o storica e all’importanza dei giochi relazionali che ne compongono la trama e che quest’arte consiste precisamente nel nascondere»⁴².

Così il libro-manifesto *Die Welt ist Schön*, che fu tanto elogiato solo pochi anni prima, venne duramente condannato. Altra critica che gli si pose fu la scelta del titolo, ‘Il mondo è bello’, che veniva visto ora come limitazione di ciò che è reale, in quanto si pensava che il mondo non fosse solo bello, ma avesse molteplici sfaccettature. Chiaro e pienamente condivisibile è l’articolo di Heinz Luedecke dal titolo *Schulter an Schulter* (Spalla a spalla): «Il mondo è bello, o perlomeno la fotografia borghese moderna, con il suo immenso dispiegamento di raffinati mezzi tecnici, tenta di persuaderci che su questa terra regnino la pace e l’armonia. Si è scoperto “l’Oggetto”. Si “fa esperienza visiva di puntine di grammofono, specchi concavi, ammassi di pietrisco, cime di cavolo tagliate, tastiere di macchine per scrivere, e si chiama tutto ciò “Nuova Oggettività”. Sfortunatamente però questi artisti “oggettivi” della borghesia hanno dimenticato l’uomo, l’uomo che soffre, l’uomo oppresso che lotta. [...] Questa “Nuova Oggettività” fugge la realtà preferendole un gioco astratto e

⁴² O. Lugon, *Op. Cit.*, pp.58-59

formale, un mondo idilliaco dell'oggetto che, in realtà, non ha niente di obiettivo se porta a credere che un minuscolo e insignificante frammento di immagine del mondo sia "l'immagine del Mondo". [...] Il mondo non è affatto bello! Sarà brutto e ripugnante finché esisteranno oppressori e oppressi»⁴³. Va da sé che proprio il titolo del best seller di Renger-Patzsch fu preso facilmente di mira. Come si evince ad esempio dall'articolo di Fritz Kuhr del 1929 dal titolo "il mondo è solo bello? (Ancora una critica a Renger)" in cui definì il titolo «ripugnante, di un imperdonabile cattivo gusto»; e continuando scrisse: «Suggerisco al signor Renger-Patzsch di andare a vedere una di quelle catapecchie che paiono cimici, qualche alloggio di operai, o meglio ancora di braccianti. E forse potrebbe trovare tante graziose immagini anche nello nostre belle carceri e prigioni "moderne"»⁴⁴. Questo fu proprio il titolo che Renger-Patzsch non scelse e da cui prese le distanze in numerose occasioni, ribadendo che il titolo da lui scelto era *Die Dinge* (Le cose). Un altro articolo, quello di Walther Petry, sottolinea la nuova spinta documentaria basata su un ampliamento del campo documentato, ossia del confronto col contesto che circonda ogni oggetto con il nuovo messaggio sociale della fotografia, aspetto che fino ad allora venne totalmente trascurato. Lo scrittore quindi incita a non fotografare solamente la bellezza della tecnica e delle industrie, ma anche ciò che li circonda, il loro contesto non sempre bello ed "esteticamente corretto"⁴⁵.

L'ampliamento auspicato, quindi, indusse da una parte ad allargare il campo visivo, realizzando inquadrature che non fossero primi piani ma che rappresentassero il soggetto nel suo contesto, dall'altra un ampliamento delle tematiche, non solo più le cose belle ma tutto ciò che appartenesse al mondo reale, includendo così anche l'uomo e l'aspetto sociale. Si insinuò la consapevolezza che la 'Nuova

⁴³ H. Leudecke, *Schulter an Schulter*, 'Der Arbeiter-Fotograf', vol 4, n. 12, 1930, p. 275, 276

⁴⁴ F. Kuhr, *Op. Cit.*, p. 28.

⁴⁵ Cfr. W. Petry, *Film und Foto*, in 'Frankfurter Zeitung', 28 ottobre 1929

Oggettività' non fu poi così oggettiva, in quanto escludeva tutta una parte del reale che, seppur brutto misero o banale, faceva parte di esso. Fu così che si riconobbe invece, nel lavoro precursore di Atget e dei fotografi americani contemporanei come Walker Evans, la vera oggettività documentaria.

4.6 *La documentazione dell'architettura nel contesto urbano.*

Albert Renger-Patzsch nella sua critica alla *Fifo*, pubblicata sulla rivista 'bauhaus'⁴⁶, già citata precedentemente, si impose contro l'uso del primo piano, proprio lui che era a quel tempo considerato da tutti come l'iniziatore del genere che ebbe tanto successo, quello del primo piano "alla Renger". Il fotografo nell'articolo scrisse che il primo piano era un genere da attribuire piuttosto alla 'Nuova Visione'.



11. Veduta di Havelberg, anni '30-'40.

⁴⁶ A. Renger-Patzsch, *hochkonjunktur*, Op. Cit.

Questo fu in parte vero, ma sia la ‘Nuova Oggettività’ che la ‘Nuova Visione’ fecero largo uso del primo piano. Da un’attenta analisi si può notare che le due correnti ebbero effettivamente radici comuni; Renger-Patzsch però prese completamente le distanze dalla *Neue Sachlichkeit* e dall’interpretazione che si ebbe della sua fotografia, a seguito della pubblicazione di *Die Welt ist schön*. Il fotografo si sforzò in tutti i modi di dimostrare che il suo lavoro e la sua poetica non si limitavano solo al genere fotografico mostrato in quel libro.



12. Veduta di Gelsenkirchen, 1935.

Rifiutò addirittura l'etichetta di *Sachlichkeit*: «Dal momento che il termine tedesco *Sachlichkeit* oggi significa quasi il suo contrario, devo utilizzare una parola di origine straniera per caratterizzare in modo corretto il mio atteggiamento di sottomissione di fronte al soggetto: *Objektivität*»⁴⁷. E attribuì la responsabilità del diffuso formalismo ai suoi epigoni: «Mi si è spesso considerato responsabile degli abusi derivati dalla cieca imitazione di alcuni dei miei soggetti o di altri analoghi [...] ma io non me ne sento in alcun modo colpevole»⁴⁸. Pur essendo vero che il lavoro di Albert Renger-Patzsch non si limitò al mero primo piano, tuttavia esso fu sicuramente usato



13. Elberfeld, Grosse Treppe an der Schleswiger Strasse, 1932.

in larga misura. Ma è anche vero che, dopo la pubblicazione di *Die Welt ist schön*, egli attuò una notevole evoluzione della sua poetica, distaccandosi sempre più dalla *Neue Sachlichkeit*; tuttavia per i più rimase sempre legato a questa etichetta. Ancora oggi Patzsch è descritto in tutti i libri di storia della fotografia e viene citato in primo luogo come l'iniziatore della *Neue Sachlichkeit* in campo fotografico e per il suo libro-manifesto.

⁴⁷ A. Renger-Patzsch, in W. Schöppe (a cura di), *Meister der Kamera erzählen (wie sie wurden und wie sie arbeiten). I: Deutsche Meister*, Halle-Saale 1937, p.48

⁴⁸ *Ibidem*



14. Case attorno alla zona industriale di Bochum, 1930.

Da allora in avanti Renger-Patzsch si dedicò in particolar modo al paesaggio, genere ampiamente trascurato dalla *Neue Sehen*. Ma al di là del paesaggio in sé, egli si interessò soprattutto dell'architettura inserita nel contesto paesaggistico e urbano. E fu così che il campo visuale si allargò, la fabbrica non era più fotografata con tagli di primo piano. Pur restando la fotografia industriale uno dei suoi temi preferiti, la documentò inserendola nel suo contesto, nel suo rapporto col paesaggio e con la città storica. L'allargamento del campo visuale delle sue fotografie è testimoniato anche dalle sue successive



15. Veduta da una strada di Essen verso la zona industriale, 1929.

pubblicazioni: monografie⁴⁹ di città (Lubecca, Dresda, Amburgo e le isole Halligen e Sylt) descritte nelle loro diverse sfaccettature e nel loro contesto d'insieme. Non fu più quindi effettuata una documentazione ravvicinata del singolo edificio storico o di una singola fabbrica moderna.

Non vi furono più esperimenti nel descrivere la parte per il tutto, non vi fu più l'interpretazione del punto di vista stretto. Si accentò così l'oggettività, non si cercò più l'originalità ma la realtà nuda

e cruda. Renger-Patzsch sembrò proprio accogliere le critiche che gli erano state rivolte, per sfruttarle a suo vantaggio. Ed effettivamente, a partire dal 1930, alcuni critici riconobbero l'evoluzione dell'espressione fotografica di Renger-Patzsch⁵⁰. Il fotografo operò molto nella regione della Ruhr, che proprio in quegli anni subiva una forte crescita industriale, la quale produsse impatti rilevanti sul paesaggio e sulle città. Tale documentazione fu intrapresa a partire dalla seconda metà degli anni venti in maniera diametralmente opposta al tipo di immagini che lo hanno reso così celebre. È da sottolineare che questo genere di foto fu praticato da Renger già dal

⁴⁹ Cfr. A. Renger-Patzsch, *Die Halligen*, Op. Cit.; Id., *Lübeck*. Op. Cit.; Id., *Dresden*, Id. *Hamburg*, Amburgo 1930; Id. *Sylt*. Op. Cit.

⁵⁰ Cfr. H. Lers, *Atelierbesuch bei Renger-Patzsch*, in 'Heimat Wort', 1930; R. Kain. *Graphisches Kabinett*, in 'Bremer Nachrichten', 7 giugno 1930

1927, quindi prima della pubblicazione di *Die Welt ist schön*, ma comunque in minima misura. La produzione di tali fotografie si intensificò tra il 1929 e il 1931, anni in cui egli era bersaglio delle critiche menzionate. «Da una parte, le inquadrature si allargano fino a includere vasti panorami: Renger-Patzsch descrive con estrema chiarezza una moltitudine di elementi disparati, che si estendono dal più vicino al più lontano e fanno esplorare ogni struttura grafica stilizzata; dall'altra la purezza assoluta della natura e delle macchine esaltata dai vecchi primi piani cede il posto al loro intreccio all'interno di un paesaggio la cui caratteristica è precisamente l'aspetto composito e impuro: né città, né campagna, né vera e propria periferia. Le immagini industriali, in particolare, abbandonano l'universo etereo del dettaglio che le teneva lontane da qualsiasi contenuto umano, sociale o storico, lontano da coloro che adoperano le macchine, dal lavoro e dalla sporcizia, per reintegrare questa complessità. Inoltre non solo le cose prodotte dall'uomo, l'architettura e le fabbriche, acquisiscono una dimensione storica e sociale, ma la natura stessa, in questo paesaggio crivellato di falle e fratture, rivela, attraverso la geologia, uno spessore temporale e una dimensione economica»⁵¹. Questo nuovo genere fotografico di Renger-Patzsch fu divulgato attraverso la pubblicazione di diversi libri, riviste e l'allestimento di mostre, eppure questo non raggiunse mai il successo ottenuto con la sua prima espressione fotografica proposta in *Die Welt ist schön*. Un volume unitario che racchiuse la sua documentazione fu pubblicata solo dopo la scomparsa del fotografo, nel 1982 e fu a cura di Ann e Jürgen Wilde⁵².

⁵¹ O. Lugon, *Op. Cit.*, pp.65-66

⁵² A. e J. Wilde (a cura di), *Albert Renger-Patzsch. Ruhrgebiet-Landschaften 1927-1935*, Colonia 1982



16. Case contadine ed edifici industriali ad Essen, 1931.

È interessante sottolineare come egli si interessò non solo alla città, al paesaggio, alle periferie o alle industrie, ma anche a quel luogo in cui tutti questi aspetti si univano; una zona non più appartenente al centro della città ma neanche facente parte della piena periferia. Ed è così che nelle sue fotografie il soggetto non appare più ben chiaro, come nella

sua prima espressione fotografica, ma in una sola fotografia vengono a coesistere più soggetti in uno stesso campo visivo, più allargato. In questo studio il rapporto tra questi soggetti diversi e spesso contrastanti è l'aspetto più moderno e attuale della poetica di Renger-Patzsch.



17. Case in un borgo del Nord Italia, 1930-1935.



18. Veduta di Monte Sant'Angelo, 1925-1965.

4.7 *La documentazione dell'architettura nel contesto paesaggistico.*

Per il fotografo, la documentazione del paesaggio divenne un tema che portò avanti per anni tale che realizzò molte fotografie in serie. Già in *Die Welt ist schön* vi sono delle serie fotografiche, ma è da notare come queste siano il frutto di un'operazione fatta a posteriori. Infatti molte delle foto pubblicate erano lavori fotografici che egli stesso aveva già realizzato precedentemente, e che poi furono selezionate per la pubblicazione del volume. Dopo questa esperienza il progetto fotografico in serie cominciò ad essere concepito dal fotografo tedesco prima dello scatto, il che comportava che le foto venissero realizzate, a priori, con un determinato intento progettuale, che ne valorizzava significativamente il risultato. Renger-Patzsch scrisse un articolo dal titolo *Vergewaltigung der Landschaft verboten* (Vietata la violenza sul paesaggio), in cui affermava che l'unico modo per documentare un luogo in maniera moderna era attraverso l'utilizzo della serie fotografica⁵³. I critici del tempo, dal comune pensiero, compresero quanto ormai non fosse più sufficiente la realizzazione di una singola bella foto, ma che era necessario realizzare un insieme valido di foto atto a descrivere in maniera esaustiva e oggettiva il soggetto scelto⁵⁴.

La salvaguardia del paesaggio e dell'architettura rurale costituisce un aspetto ancora poco esplorato della fotografia di Albert Renger-Patzsch e, per questo, meritevole di attenzione. Egli, infatti, rappresenta uno dei primi fotografi che considerò tale problematica, e solo dopo di lui vi furono numerosi fotografi che se ne occuparono. Il professor Rolf Sachsse ha sottolineato questo aspetto nel suo libro,

⁵³ Cfr. A. Renger-Patzsch, *Vergewaltigung der Landschaft verboten*, "Foto-Beobachter", n. 6, giugno 1935

⁵⁴ Cfr. W. Petry, *Op. Cit.*

*Photographie als Medium der Architekturinterpretation*⁵⁵ (La fotografia come strumento dell'interpretazione architettonica).



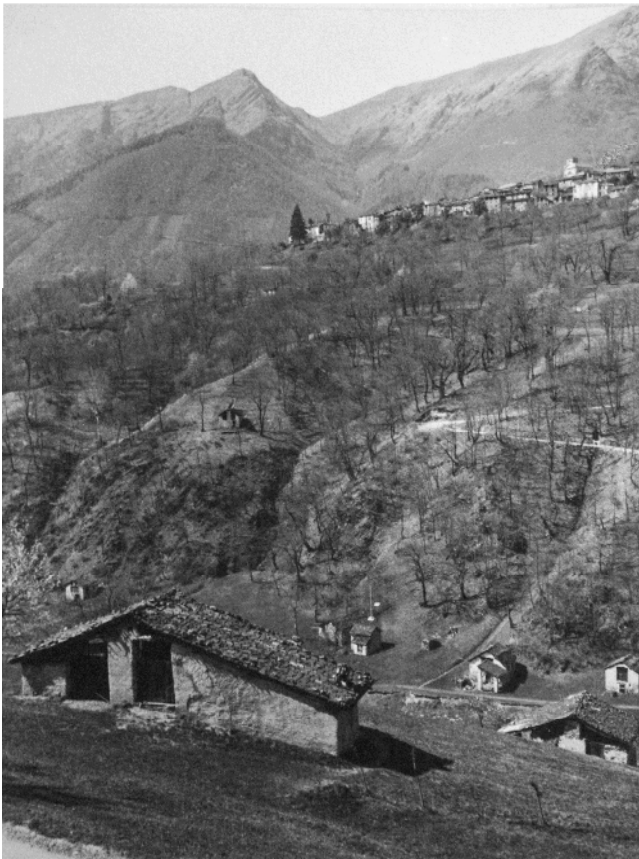
19. Case rurali del Nord Italia, 1930-1935.

⁵⁵ Cfr. R. Sachsse, *Photographie als Medium der Architekturinterpretation*, Op. Cit.

Al fine di chiarire questo suo pensiero è di particolare interesse la prefazione, scritta dal fotografo, per il libro *Sylt – Bild einer Insel*⁵⁶ (Sylt – immagine di un'isola). Già dal titolo si può comprendere il suo approccio fotografico alla documentazione del paesaggio; la prefazione infatti venne intitolata *Landschaft als Dokument* (Paesaggio come documento).

Renger-Patzsch nel libro esordì spiegando che agli albori della fotografia, le difficoltà tecniche e l'ingombro e il peso delle attrezzature fotografiche avevano impedito ai fotografi di realizzare immagini di paesaggio; ma con il progresso dell'industria fotografica, la fotografia paesaggistica divenne una delle più praticate. I fotografi,

però, troppo spesso si riferirono a ispirazioni di carattere artistico, cercando di imitare i risultati della pittura. A tale fine, per ottenere tali effetti, si praticavano manipolazioni, sia in fase di sviluppo che di stampa della lastra fotografica, ciò andando in netta contrapposizione con la natura del mezzo fotografico, che produceva invece immagini fedeli alla realtà.



20. Case rurali del Nord Italia, 1930-1935.

⁵⁶ A. Renger-Patzsch, *Sylt – Bild einer Insel*, Op. Cit.

Renger-Patzsch denunciò che ancora al suo tempo questo tipo di fotografia giocava un ruolo molto importante. Il suo scritto infatti fu un breve *vademecum* su come fotografare oggettivamente un paesaggio, prendendo come esempio proprio l'isola del Mare del Nord Sylt . «A questa cosiddetta fotografia di paesaggio “artistica” che ha avuto indubbiamente i suoi meriti e anche necessaria come fase di sviluppo, io vorrei ora contrapporre il modo di riprendere che ha lo scopo di riprodurre il paesaggio come documento»⁵⁷.



21. Riquewihr, Francia, anni '30 - '40.

Il fotografo tedesco, inoltre, sottolineò l'importanza della contestualizzazione delle fotografie, al fine di trasmettere gli aspetti del paesaggio che rendono caratteristico un determinato luogo, che sia naturale o antropico. La scoperta dell'identità del luogo, infatti, portò

⁵⁷ A. Renger-Patzsch, *Sylt – Bild einer Insel*, Op. Cit, Introduzione

Renger-Patzsch ad esplorare territori allora ancora poco conosciuti ed evitò quindi spesso di fotografare i luoghi di interesse più famosi. Con l'evoluzione della sua espressione fotografica, si dedicò sempre più alla documentazione dell'architettura rurale, anziché a quella dei famosi monumenti dei centri storici. A tale scopo viaggiò molto per la Germania, ma andò più volte anche in Italia, Francia, Polonia.

Questa attenzione per l'architettura rurale, inserita nel contesto paesaggistico, fu ben chiara nel caso della documentazione dell'isola di Sylt: «Le sparse case isolate si appiattiscono sulla terra e i loro tipici tetti di canne si espongono alla tempesta. Solo nei villaggi accoglienti come Keitum, dove le case si proteggono uno con l'altro contro il vento, si innalzano di un piano sul piano terra»⁵⁸. In questa bella descrizione si nota come le case rurali si adattino alle condizioni climatiche integrandosi felicemente con il contesto paesaggistico, senza che sia stata attuata una precisa pianificazione.



22. Thann, Francia, anni '30 - '40.

⁵⁸ *Ibidem*

L'attenzione di Renger-Patzsch, per le trasformazioni del territorio, era evidenziata dalla realizzazione di campagne fotografiche che avevano come scopo quello di ricordare ai posteri lo stato di fatto al momento dello scatto. «Le riprese, che svelano notevolmente il carattere di un paesaggio, per i tempi futuri sono di grande importanza perché ci danno una chiara immagine di quello che era. Sempre di più il crescente traffico distrugge l'originalità del paesaggio e noi stessi potevamo e possiamo vedere ogni giorno come scompaiono belle e vecchie case dei contadini, le isole Halligen e le altre isole diventano come la terraferma. Sarebbe sbagliato condannare questo sviluppo che è condizionato necessariamente dalla crescita delle industrie e le formazioni della metropoli. Però dovremmo sentire l'obbligo di trasmettere ai posteri l'immagine del paesaggio dei nostri tempi»⁵⁹. La funzione di ricordo, data dalla fotografia, fu infatti uno dei motivi che portò il fotografo tedesco a fotografare così tanto, proprio per un obbligo morale di trasmettere, nel maggiore e migliore modo possibile, le testimonianze del paesaggio naturale e antropico a lui contemporaneo.

⁵⁹ *Ibidem*



23. Case rurali del Nord Italia, 1930-1935.



24. Case rurali del Nord Italia, 1930-1935.

La fotografia di Roberto Pane (1897-1987).

5.1 Gli esordi.

Roberto Pane nacque a Taranto il 21 novembre 1897, con la famiglia poi si trasferì a Napoli dove frequentò il liceo classico A. Genovesi. Si iscrisse nel 1919 alla sezione Architettura della Regia Scuola Superiore Politecnica di Napoli per poi completare i suoi studi a Roma presso la Scuola Superiore di Architettura. Per la biografia di Pane si rimanda ad altri testi per un maggiore approfondimento⁶⁰. In questa sede ci si sofferma esclusivamente sugli aspetti della sua formazione che serviranno a comprendere meglio la sua fotografia e l'evoluzione dei suoi pensieri riguardo i soggetti da lui prediletti per la sue fotografie: l'architettura ed il paesaggio.

Tra i docenti della Scuola Superiore, a Roma, vi fu Gustavo Giovannoni che ebbe una importante influenza nella formazione del giovane Pane. Si laureò nel 1922, uno dei primi laureati della Scuola romana, con una tesi riguardante l'architettura rurale dei Campi Flegrei. Egli coltivò numerosi interessi oltre l'architettura e la storia di architettura. Sin da adolescente ebbe talento per il disegno che perfezionò a bottega del famoso maestro Vincenzo Gemito. Praticò con passione anche la tecnica dell'acquaforte, ma non solo la pratica bensì ne studiò approfonditamente l'arte. Pane infatti produsse in più occasioni studi su questa disciplina tra cui la pubblicazione *L'acquaforte di G.B. Piranesi*⁶¹ del 1938. Lo studio del maestro veneziano lo coinvolse particolarmente, tant'è che nel 1980 pubblicò un altro volume dal titolo *Paestum nelle acqueforti di Piranesi*⁶².

⁶⁰ L. Guerriero, *Roberto Pane e la dialettica del restauro*, Napoli 1995; G. Pane, *Profilo biografico di Roberto Pane*, in Aa. Vv., *Roberto Pane. L'intitolazione della Biblioteca e due lezioni inedite*, Napoli 2004; A. Pane, *Roberto Pane (1897-1987)*, in 'ANANKE', 50-51, gennaio-maggio 2007.

⁶¹ R. Pane, *L'acquaforte di G. B. Piranesi*, Napoli 1938.

⁶² R. Pane, *Paestum nelle acqueforti di Piranesi*, Milano 1980.

Quest'ultimo volume «lo porta a riconoscere e a indagare sull'autonomo valore critico e narrativo delle immagini, delle acqueforti in questo caso, ma anche e soprattutto della fotografia, che diverrà per lui un prezioso strumento operativo»⁶³. Egli inoltre si dedicò in maniera sistematica alla fotografia e saltuariamente alle riprese filmiche.

Roberto Pane fu assiduo frequentatore del cenacolo di Benedetto Croce presso palazzo Filomarino e un fervente seguace della sua filosofia e della sua estetica, pur prendendone, in alcuni casi, posizioni divergenti, come ad esempio a proposito del paesaggio. Pane frequentò altri importanti intellettuali del tempo: il già citato Gustavo Giovannoni col quale collaborò per la redazione del piano regolatore di Napoli del 1926, Amedeo Maiuri col quale condivise la passione per l'archeologia, Bernard Berenson col quale si intrattenne spesso su questioni artistiche, Bruno Zevi col quale ebbe in comune la derivazione crociana e la *verve* polemica, pur avendo talvolta posizioni divergenti.

Pane fu un intellettuale e possedeva una cultura che spaziava nei campi più disparati: dalla critica all'architettura, dalla pittura alla fotografia, dalla letteratura alla filosofia, dalla prosa alla poesia, dalla politica all'economia.

Lo storico Benedetto Gravagnuolo lo ricorda così: «Simile a un umanista d'altri tempi, Roberto Pane disegnava bene, scriveva bene, pensava bene»⁶⁴ e «merita almeno una menzione la sua mai sopita vena artistica, declinata in vari campi, cimentandosi con maestria nella fotografia e finanche nella moderna musa della cinematografia»⁶⁵.

⁶³ P. Mascilli Migliorini, *Roberto Pane studioso di Giambattista Piranesi*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Op. Cit.*, p. 77.

⁶⁴ B. Gravagnuolo, *L'Umanesimo reinterpretato al di là dei confini storiografici*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Op. Cit.*, p. 6.

⁶⁵ *Ivi*, p. 7.

Pane si cimentò nella fotografia a partire dagli anni trenta con una macchina fotografica Rolleiflex, come testimoniato dalla famiglia.

È doveroso un breve *excursus* sulle attrezzature fotografiche disponibili all'epoca ed utilizzate dallo storico. Le prime Rolleiflex, macchine fotografiche biottiche prodotte dalla ditta tedesca Franke&Heidecke, comparvero sul mercato nel 1928 acquistando sempre più consenso negli anni successivi. La Rolleiflex fu particolarmente apprezzata per la solidità, la compattezza, la qualità delle ottiche e per l'uso di rullini 120 o 220. La Rolleiflex fu la prima biottica a montare pellicole in rullo, prima di allora le pellicole in rullo non garantivano sufficiente qualità, poiché durante la ripresa, a causa di una residua rigidità della pellicola, essa non si poneva in posizione piana, bensì conservando una curvatura che inficiava la messa a fuoco e le proporzioni dell'immagine. Successivamente furono sviluppate pellicole che ovviarono a questo problema e così questo tipo di pellicola fu scelto per le Rolleiflex, che garantivano la possibilità di esporre più fotogrammi anziché cambiare di volta in volta lo *chassis* che portava una singola pellicola piana. Le Rolleiflex permettevano di ottenere una dimensione del singolo fotogramma di 6x6 centimetri; questo formato, denominato medio formato, rappresentava una valida via di mezzo tra la praticità delle piccole pellicole 135 e la qualità delle pellicole piane dalle grandi dimensioni per banco ottico. Le prime avevano il problema di avere scarsa qualità poiché ogni fotogramma aveva la superficie ridotta a soli 24x36 mm, mentre le seconde avevano l'inconveniente di avere scarsa praticità, dato l'ingombro e il peso dell'attrezzatura necessaria.

Pane, dopo la seconda guerra mondiale, lascerà la Rolleiflex per passare a una macchina fotografica Hasselblad. I due sistemi sono completamente diversi, fatta eccezione per due aspetti: l'uso dello stesso formato di immagine, il 6x6 impresso sul formato 120 o 220 e l'utilizzo di ottiche della migliore industria di settore, la Zeiss. Molto

probabilmente egli passò al sistema svedese Hasselblad per i seguenti fattori che la Rolleiflex non aveva: la prima è che l'Hasselblad aveva la possibilità di inter-cambiare il caricatore porta rullino, cioè consentiva di cambiare pellicola anche quando non si aveva finito di esporre l'intero rullo. Sappiamo che Pane scattava sia in bianco e nero che a colori, e questo sistema gli fu sicuramente congeniale. Ma la caratteristica probabilmente più importante fu la possibilità, da parte delle Hasselblad, di cambiare le ottiche: passare velocemente da un obiettivo grandangolare, a uno normale e a un teleobiettivo. Per il tipo di riprese che effettuava risultò di grande vantaggio la possibilità di cambiare l'angolo di campo. Per lo storico infatti era indispensabile passare dall'extrapolazione del dettaglio, mediante l'uso del teleobiettivo, al contestualizzare un'architettura nel suo ambiente, mediante l'uso del grandangolo. La varietà delle riprese presenti in archivio avvalora questa tesi.

Molti sono gli studiosi che riconoscono la valenza della fotografia di Pane, ma non è stato mai approfondito questo aspetto. Nessun volume o articolo specifico è stato dedicato alla fotografia di Pane. Eppure, a testimonianza dell'importanza di questo aspetto, numerosi scritti fanno riferimento alla maestria fotografica di Pane. Negli atti del primo convegno realizzato in sua memoria⁶⁶ ne parlano Ersilia Carelli, Rosario Assunto, Annamaria Ciarallo-Lello Capaldo; mentre negli atti del secondo convegno⁶⁷ – volume corredato da numerose foto di Pane stampate egregiamente – i contributi che ne parlano sono quelli di Benedetto Gravagnuolo, Stella Casiello, Renato De Fusco, Francesco Paolo Fiore, Adriano Ghisetti Giavarina, Zaira Barone, Carmen Genovese, Gianluca Vitagliano, Renata Picone, Giuseppe Fiengo, Luigi Zangheri, Maria Adriana Giusti, Salvatore Di Liello e Rossano Astarita.

⁶⁶ Aa. Vv., *Ricordo di Roberto Pane*, Atti dell'Incontro di studi (Napoli, Villa Pignatelli, 14-15 ottobre 1988), Napoli 1991.

⁶⁷ S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Op. Cit.*

Per continuare ad analizzare la fotografia di Pane bisogna porsi dunque dei quesiti: cosa spinse Pane a fotografare? Perché fotografò così tanto?

Con la nascita della fotografia si intuì la potenzialità di corredare i libri con immagini fotografiche. Per un certo periodo il disegno fu comunque preferito alla fotografia, ma col passare degli anni gli studiosi compresero l'effettiva potenzialità del moderno *medium*. Così diversi storici si servivano di fotografi professionisti oppure di documentazioni fotografiche già realizzate – si veda ad esempio l'opera dei fratelli Alinari – per corredare i propri scritti. In questo caso si può ben comprendere che la fotografia assunse un ruolo molto secondario rispetto al testo, in quanto la fotografia fu realizzata senza alcun intervento del critico e quindi rappresentava solo una documentazione e non una interpretazione. Per ovviare a tale discrepanza, alcuni storici iniziarono a servirsi del lavoro di fotografi professionisti, compiendo in alcuni casi delle vere e proprie campagne fotografiche insieme al fotografo. Così lo storico diveniva la mente, che dirigeva il braccio, azionato dal fotografo. Quest'ultimo, attraverso le conoscenze tecniche, tentava così di riprodurre ciò che intendeva comunicare lo studioso. Il rapporto tra storico e fotografo non fu sempre idilliaco perché l'uno spesso invadeva lo spazio dell'altro. Altre volte invece si crearono dei sodalizi grazie a una comune sintonia. Si ricordi ad esempio la campagna fotografica realizzata nel 1934 dalla celebre fotografa Berenice Abbott insieme al famoso storico dell'architettura Henry Russell Hitchcock per realizzare le immagini per la mostra *American Cities Before the Civil War. The Urban Vernacular of the '40s, '50s and '60s* e ancora per *The Architecture of H. H. Richardson and His Times* nel 1936.

A partire dagli anni venti, con l'evoluzione dell'industria fotografica, si realizzarono macchine fotografiche sempre più pratiche e leggere senza però inficiarne la qualità. Prima di allora se uno

storico avesse voluto cimentarsi nella fotografia avrebbe dovuto fornirsi di attrezzature costose ed ingombranti, oltre che a studiare e praticare tecniche piuttosto complesse. La macchina fotografica, simbolo di quel periodo, fu la già menzionata Rolleiflex. Alcuni storici quindi iniziarono a munirsi di attrezzature fotografiche di questo tipo con lo scopo di realizzare da sé fotografie, al fine di ottenere una maggiore coerenza tra il linguaggio fotografico ed il linguaggio scritto. Infatti, pur avendo a che fare alle volte con fotografi di fama internazionale, gli studiosi non sempre si trovarono soddisfatti dei risultati ottenuti. Alcuni storici divennero dei veri e propri interpreti della fotografia contemporanea e tra questi vi fu sicuramente Roberto Pane, e dello stesso periodo si ricordano i tedeschi Hans Eckstein (1898-1985) e Hans Gerhard Evers (1900-1993).

Le prime testimonianze dei risultati ottenuti dalla fotografia di Pane risalgono agli anni trenta. Pane fu coinvolto da Giuseppe Pagano per la mostra sull'architettura rurale italiana del 1936 in occasione della Triennale di Milano. Egli contribuì attraverso studi e fotografie dell'architettura rurale di Ischia e di Capri. Nello stesso anno pubblicò il volume *Architettura rurale campana*⁶⁸. Come descritto nei capitoli successivi, lo storico napoletano continuerà a dedicarsi allo studio dell'architettura rurale per tutta la sua vita.

Nel 1948 venne pubblicato il lavoro monografico su Andrea Palladio. Il volume era quasi terminato già nel 1941, ma Pane decise di tornare in loco per «controllare *de visu* sulle fabbriche, l'intero corpo delle osservazioni e provarne, quasi a paragone di se stesso, la validità critica»⁶⁹. Ciò prova quanto fosse importante per lo storico napoletano l'atto di sopralluogo, come già descritto precedentemente. Nel 1942 la monografia su Palladio era quasi del tutto finita, tuttavia

⁶⁸ R. Pane, *Architettura rurale campana*, Firenze 1936.

⁶⁹ N. Pozza, *Andrea Palladio nel saggio di Roberto Pane*, in 'il Giornale di Vicenza', 16 settembre 1948, p. 3.

Pane nello stesso anno si recò nuovamente a Vicenza, Padova e Venezia per visitare le opere di Palladio e realizzò una gran numero di fotografie⁷⁰. Eppure di questo ingente e prezioso *reportage* fotografico non fu pubblicata alcuna una foto. Il volume infatti, uscito solo nel 1948 a causa della guerra, era corredato da fotografie di altri autori. Ciò testimonia quanto la fotografia fosse importante per i suoi studi critici, al di là della loro effettiva pubblicazione. Essa infatti viene adoperata dall'autore come mezzo conoscitivo, documentario e di ricordo. «La difesa del mondo della memoria è anche difesa della qualità come autenticità; ed in tal senso essa è intrinsecamente rivoluzionaria»⁷¹, scrisse molti anni dopo Pane.

L'anno successivo, il 1949, lo storico napoletano pubblicò il primo volume, *Napoli imprevista*, corredato da fotografie da lui eseguite. Nei suoi numerosi libri pubblicati successivamente, Pane pubblicò molte delle sue fotografie. A partire da *Napoli imprevista* egli sperimentò una nuova veste editoriale, in cui lo scritto e le immagini dell'autore vennero poste in parallelo senza subordinazioni tra di loro. Sia le fotografie in sé, che il moderno rapporto tra immagini e testo, riscossero numerosi apprezzamenti da eminenti critici. Il disegno, le incisioni, le acqueforti e la fotografie non erano corredo al testo scritto bensì andavano in parallelo ad esso al fine di aiutare il lettore alla comprensione delle sue tesi. Lo stesso Pane dichiarò che nei suoi scritti ricerca una «stretta e reciproca subordinazione tra le immagini e le parole»⁷².

A partire da questa pubblicazione Pane continuerà a corredare i suoi volumi con le sue foto seguendo questa moderna impostazione editoriale.

⁷⁰ Cfr. Maurice, *Paesaggio di Roberto Pane*, in 'Terraferma', II, 3, settembre-dicembre 1946.

⁷¹ R. Pane, *Attualità dialettica del restauro. Educazione all'arte – Teoria della conservazione dei monumenti*, antologia a cura di Mauro Civita, Chieti 1987, p. 18.

⁷² R. Pane, *Il monastero napoletano di S. Gregorio Armeno*, Napoli 1957, p.9.

Anche negli ultimi anni della sua vita, Pane non si allontanò mai dai suoi studi, sempre pervaso da un incontenibile e giovanile entusiasmo. Continuò a viaggiare non separandosi mai dalla sua fidata Hasselblad, sempre alla ricerca di qualcosa di nuovo, di inedito. Nel 1981, tornò nei suoi ben noti e cari Campi Flegrei a quasi sessant'anni dai suoi primi studi per la sua tesi di laurea. Roberto Pane curò per conto della Regione Campania una mostra fotografica al Museo nazionale di Capodimonte dal titolo *Virgilio e i Campi Flegrei*. Lo storico notò le trasformazioni e gli scempi avvenuti negli ultimi decenni in questa zona; anche il verde che era presente nei Campi Flegrei era stato in gran parte distrutto. E così per descrivere i valori ambientali e architettonici flegrei, si trovò spesso a dover escogitare espedienti prospettici ed inquadrature studiate per evitare che le brutture potessero disturbare il soggetto del fotogramma. Ma lo storico non volle trarre in inganno il lettore sulla effettiva realtà del territorio, infatti le immagini «registrano situazioni che possono sembrare dotate di continuità, mentre quasi sempre si tratta solo di spoglie isolate ed accidentali»⁷³. Tornò a documentare anche gli scempi della costiera amalfitana per una mostra itinerante promossa dalla Regione Campania dal titolo *Documentazione ambientale della Costiera Amalfitana*⁷⁴.

Oltre alla fotografia, Pane si dedicò anche alla realizzazione di alcuni cortometraggi⁷⁵. Del cortometraggio *Miti e paesaggi della penisola sorrentina* Maria Adriana Giusti ci dice che «si può riscontrare la trascrizione cinematografica del sentire di Pane che guarda al neorealismo di Rossellini (*Roma città aperta*, 1945) e di

⁷³ R. Pane, *Virgilio e i Campi Flegrei*, Napoli 1981, ultima pagina dell'introduzione.

⁷⁴ R. Pane, *Documentazione ambientale della Costiera amalfitana*, in "Napoli nobilissima", vol. XVI, fasc. I, gennaio-febbraio 1977, pp. 2-41.

⁷⁵ *Napoli conventuale* (1951), *Scale aperte napoletane*, *Miti e paesaggi della penisola sorrentina* (1955), *L'architettura della penisola sorrentina* (1955 premio Delfino d'Argento a Venezia nell'ambito del film d'arte) *Montesarchio e la Valle Caudina e Teggiano e Una strada come opera d'arte* (entrambe del 1961 in occasione della mostra nazionale 'Italia'61').

Visconti (*Ossessione*, e soprattutto *La terra trema*, la Sicilia, coi richiami a Omero e Ulisse)»⁷⁶. Inoltre come provato da recenti studi di Andrea Pane, Roberto Pane collaborò alla realizzazione del famoso film *Le mani sulla città* di Francesco Rosi del 1963, sceneggiato con Raffaele La Capria, Enzo Provenziale ed Enzo Forcella⁷⁷. Il cortometraggio *L'architettura della penisola sorrentina* del 1955 gli valse il premio Delfino d'argento a Venezia nella sezione dei film sull'arte. Le immagini del documentario erano accompagnate da una voce fuori campo. Entrambi i linguaggi descrivevano gli elementi caratterizzanti dell'architettura rurale della penisola sorrentino-amalfitana⁷⁸.

«Lo strumento filmico risponde alla ricerca di un codice interpretativo, oltre che alla ricerca di pluralità, coralità, stratificazione sincronica e diacronica dei fenomeni; dunque, anche al modo di rappresentare e alla possibilità di esplorare la pluralità degli strumenti di restituzione del reale»⁷⁹. Pane usò il mezzo filmico per superare i limiti della fotografia, il film infatti, grazie alla sequenza numerosa di immagine, dà maggior dinamicità al racconto ed immerge ancor di più il fruitore nel racconto.

Tornando invece all'opera fotografica di Pane, dalle analisi finora condotte, si nota che la sua fotografia può essere considerata in un duplice aspetto: quello documentario e quello critico. Nei seguenti capitoli si approfondirà tale duplice aspetto.

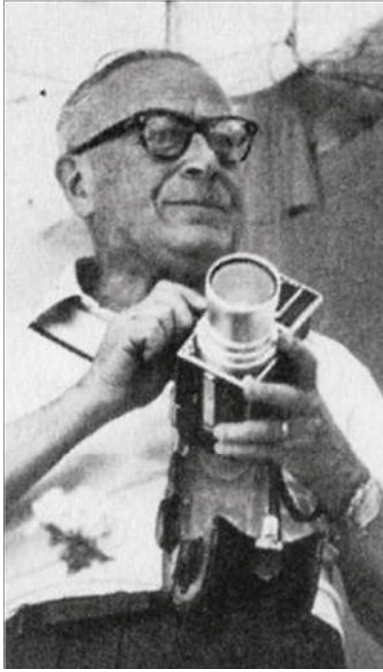
⁷⁶ M. A. Giusti, «Una strada come opera d'arte». *Visioni, montaggi, valori di paesaggio nella ricerca di Roberto Pane*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Op. Cit.*, p. 494.

⁷⁷ Cfr. A. Pane, *Napoli: Francesco Rosi e le mani sulla città, 50 anni dopo*, in 'ANANKE', n. 75, maggio 2015.

⁷⁸ Cfr. R. Pane, *Sorrento e la costa*, *Op. Cit.*.

⁷⁹ M. A. Giusti, *Op. Cit.*, p. 494.

5.2 La fotografia come strumento di documentazione scientifica.



25. Roberto Pane con la sua Hasselblad, primi anni sessanta.

L'aspetto documentario lega sicuramente la sua fotografia alle correnti fotografiche documentarie nate negli anni venti come la *Neue Sachlichkeit* e la *Streight photography*. Non a caso la fotografia di Pane venne caratterizzata da un approccio scientifico e quindi da una chiara corrispondenza tra ciò che è rappresentato ed il reale, senza interpretazioni artistiche o virtuose. La fotografia di Pane come documento a sua volta era legata a ulteriori due aspetti: quello finalizzato a una conoscenza personale e quello dettato dalla volontà di divulgare tale conoscenza acquisita. La fotografia quindi assunse anche la valenza di ricordo. La fotografia *hic et nunc*, come descritto da Walter Benjamin e poi ripreso da Roland Barthes, rappresenta ciò che è stato in quel momento e in quel luogo. Essa rappresentava così una testimonianza storica e quindi un ricordo di ciò che è stato. Per approfondire questo aspetto bisogna considerare il fatto che egli notò e denunciò i cambiamenti negativi che stava subendo l'architettura e l'ambiente, in particolar modo a partire dal secondo dopoguerra. Il pericolo che buona parte del patrimonio artistico scomparisse, lo spronò a documentare da un lato quel che ancora restava intatto e dall'altro gli scempi, al fine di mostrarli pubblicamente come monito. E anche quando si trovò a documentare l'architettura per soli fini di studio, successe che di lì a breve il patrimonio rappresentato sarebbe stato compromesso

irreversibilmente. Lo stesso Pane scrisse: «Quando, alcuni anni fa, fotografai l'interno tardo-bizantino della chiesa di S. Maria Assunta, in Erchie, con i suoi marmi provenienti da vicini ruderi di età imperiale ed i suoi stucchi settecenteschi, tutto avrei potuto immaginare, pur nel mio pessimismo, fuor che un semplice e parziale restauro statico avrebbe presto dato motivo alla distruzione quasi totale del monumento stesso»⁸⁰. Ecco nascere quindi una forma di 'ansia di documentare', per far sì che almeno si conservasse la testimonianza di un valore che da lì a breve sarebbe potuto scomparire; insomma, come intitolò lo stesso Pane in un articolo su Napoli Nobilissima, *Che almeno ne resti il ricordo*⁸¹. Fu questo sicuramente uno dei motivi che portarono lo storico napoletano a creare un archivio fotografico così vasto.

Egli sosteneva che l'azione di tutela non poteva essere effettuata senza una adeguata conoscenza dell'opera architettonica: «è evidente che la prima condizione da soddisfare per una qualunque opera di tutela è la ordinata e precisa documentazione di ciò che si è chiamati a custodire [...] mentre in Italia si vanno facendo mostre a ripetizione di opere d'arte antica non credo che vi sia una sola soprintendenza fornita di un archivio fotografico di monumenti che sia largamente rappresentativo, se non esauriente»⁸². Quindi come osservato da Rosario Scaduto, in rapporto alle ville vesuviane, la documentazione, la conoscenza e l'analisi dell'opera architettonica sono dei presupposti indispensabili per qualsiasi intervento⁸³. Questa indagine doveva avvenire sia con lo studio bibliografico che archivistico, ma

⁸⁰ R. Pane, *Restauro e distruzione*, in 'Napoli nobilissima', vol. II, fasc. II, 1962-1963, p. 79.

⁸¹ R. Pane, *Che almeno ne resti il ricordo*, in 'Napoli nobilissima', vol. II, fasc. II, 1962-63, p. 80; poi in Id., *Attualità dell'ambiente antico*, Firenze 1967, p. 184; e in Id., *Attualità dialettica del restauro*. Op. Cit., p. 253.

⁸² R. Pane, *Relazione generale sui problemi della conservazione e del restauri*, in *Atti del VII Congresso nazionale di storia dell'architettura* (Palermo, 24-30 settembre 1950), Palermo 1956, p. 3.

⁸³ Cfr. R. Scaduto, *L'impegno di Roberto Pane per la valorizzazione, tutela e conservazione delle ville vesuviane del Settecento*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Op. Cit.*, p. 231.

anche con sopralluoghi, rilievi fotografici e metrici. Per Pane, tra tutte queste pratiche, come già visto, nulla era più valido della osservazione dell'opera dal vero. In *Come fotografare Brunelleschi* infatti egli spiegò che «la sola documentazione esauriente è l'opera stessa»⁸⁴.

Per questo motivo Pane intraprese numerosi viaggi, iniziò dai luoghi a lui più vicini documentando Napoli, Capri, i Campi Flegrei, la Puglia, il Veneto per poi documentare negli anni tutte le regioni italiane e numerosi paesi esteri. A partire dagli anni cinquanta egli effettuò numerosi viaggi di studio all'estero: si recò due volte negli Stati Uniti: nel 1953 e nel 1962⁸⁵. Nel 1965 visitò la Cina di Mao, dove a quel tempo era possibile accedervi solo su invito ufficiale del governo cinese. Fu invitato in Cina insieme a un gruppo di studiosi per compiere un itinerario scientifico e culturale, proprio negli anni in cui il governo aveva ripreso dopo tanto tempo le relazioni diplomatiche con i paesi europei, a seguito di anni di totale chiusura. Insomma fu un vero viaggio nell'ignoto, anche perché le notizie e le guide specialistiche che riguardavano la Cina non erano disponibili. Pane, catturato da questo paese ignoto quanto mirabile, mise in pratica il suo personale *modus operandi* da studioso: osservare, scrivere e fotografare. La fotografia serviva a registrare ciò che si è osservato, e non soltanto guardato; e per dare significato alle immagini «occorrerà fornirle di commenti e didascalie; ed esse vanno scritte al momento in cui l'osservazione si svolge e cioè – è il caso di dire – a piè d'opera»⁸⁶.

Lo storico concepì il viaggio come un'esperienza positiva «a patto che, per suo mezzo, ci proponiamo di conoscere meglio noi

⁸⁴ R. Pane, *Come fotografare Brunelleschi?*, in 'Napoli nobilissima', vol. XV, fasc. I-II, gennaio-aprile 1976, p. 82, poi in Id., *Il canto dei tamburi di pietra*, Napoli 1980, p. 230; e in Id., *Attualità e dialettica del restauro*, Op. Cit., p. 359.

⁸⁵ Cfr. A. Pane, *Roberto Pane e gli Stati Uniti: immagini, riflessioni, influenze. Dal viaggio del 1953 alle lezioni di Berkley del 1962*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), Op. Cit., pp. 346-357.

⁸⁶ R. Pane, *Paesaggi e giardini cinesi*, in "Casabella", XXX, 304, 1966, p. 59.

stessi ed il nostro ambiente; di comunicare a questo ultimo qualcosa di diverso, proponendogli quelle revisioni di giudizio e quegli interrogativi che abbiamo dovuto porre a noi stessi osservando nuovi orizzonti»⁸⁷. Infatti specificò l'importanza di "osservare" e non soltanto "guardare". Per avere una libertà propria di visione, egli suggeriva di scegliere itinerari non consueti, in modo che l'esperienza fosse del tutto personale. Ma per far ciò bisogna essere ancora più vigili e tenere «sempre pronta la nostra capacità di "mettere a fuoco", non solo il nostro obiettivo fotografico, ma, in senso più strettamente psicologico, la nostra "faculté d'ajustement"»⁸⁸. Egli percepisce però che il mezzo fotografico può essere controproducente, essendo un mezzo meccanico, esso può divenire un mezzo di estraneazione della realtà. La fotografia può assumere quindi il pericoloso ruolo di surrogato della realtà; il rischio è quello di fotografare al fine di rimandare lo studio al futuro, senza effettuare uno studio diretto sul luogo; ma l'obiettivo non potrà mai sostituire un'assimilazione che noi non abbiamo compiuta»⁸⁹.

La fotografia nella sua funzione documentaria, mostra lo stato di fatto nel preciso momento dello scatto; evidenzia quindi lo stato di salute del manufatto: la tessitura materica, il degrado e gli aspetti costruttivi. Il disegno, invece, veniva usato da Pane soprattutto per ricostruire idealmente aspetti architettonici che erano stati compromessi. E così la fotografia assume un ruolo del tutto differente rispetto al disegno. «Se la fotografia guarda al presente, il disegno torna al passato e la sua funzione, astraendo completamente da tutto quanto circonda l'oggetto architettonico, assume una valenza di ipotesi ricostruttiva di "restauro grafico", come Pane medesimo lo definisce: ricostruzione muta e schematica di articolazioni

⁸⁷ *Ivi*, p. 58.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ivi*, pp. 58-59.



26. Roberto Pane con la sua Hasselblad, 1980. Foto di Lello Capaldo.

volumetriche e di impaginati architettonici, priva di riferimenti a materiali e modi costruttivi»⁹⁰.

Pane sicuramente usò la fotografia come strumento espressivo, ma soprattutto come strumento di studio. Per il primo aspetto è documentato che egli, oltre ad usare la fotografia, ebbe una forte passione anche per il disegno a cui si dedicò tutta la vita; ma oltre ai fini estetici adoperò il disegno, la fotografia, le riprese filmiche, gli appunti al fine di conoscere. Eppure nessuna di queste operazioni potevano in qualche modo sostituire la conoscenza dal vero, i sopralluoghi. Il credo delle operazioni conoscitive di Pane era: osservare, scrivere, fotografare. Egli stesso

sottolineò quanto fosse importante la conoscenza dal vero criticando che «spesso gli storici dell'arte scrivono di opere di architettura guardandone le fotografie e senza averle mai viste né studiate»⁹¹.

Spinto dalla sua inesauribile sete di conoscenza, intraprese innumerevoli viaggi che lo portarono a scoprire aspetti inediti di architettura e di paesaggio. Tuttavia per Pane non era necessario recarsi agli antipodi del globo per scoprire realtà inedite, infatti egli

⁹⁰ V. Russo, *Tra cultura archeologia e restauro dell'antico. Il contributo di Roberto Pane nella prima metà del Novecento*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Op. Cit.*, p. 166.

⁹¹ R. Pane, *Paris clair*, in 'Napoli nobilissima', vol. V, fasc. IV, luglio-agosto 1966, p. 161, e in *Id.*, *Attualità dell'ambiente antico*, *Op. Cit.*, pp. 130-131.

scoprì preziose primizie anche nei luoghi a lui più vicini: Napoli e i suoi dintorni. La sua fotografia era chiaramente legata in modo stretto alla sua attività di storico.

5.3 *La fotografia come strumento critico.*

Il secondo aspetto della fotografia di Pane, è quello critico, legato all'utilizzo del *medium* come interpretazione di un pensiero. In questo caso la sua fotografia si distaccò apparentemente in maniera totale dalla *Neue Sachlichkeit* e dalla *Straight photography*. Queste correnti fotografiche, infatti, predicavano un assoluto distacco autoriale: non vi doveva essere alcuna interpretazione artistica. Tuttavia ciò non significava che l'interpretazione critica non vi fosse; infatti, basti pensare che già solo la scelta delle tematiche, delle inquadrature e dei toni erano a tutti gli effetti operazioni critiche fatte al fine di trasmettere la poetica del fotografo. In Pane sicuramente l'interpretazione non si fermò solo a questi aspetti, ma andò oltre. Del resto egli, in quanto storico, affidò alla macchina fotografica la riproduzione in immagine delle sue osservazioni; l'obiettivo divenne così il prolungamento dell'occhio attento e critico. È sufficiente osservare un suo libro per comprendere come ogni fotografia sia stata realizzata in maniera del tutto personale, legata al testo scritto, come se al momento dello scatto egli già avesse in mente cosa scrivere.

L'aspetto interpretativo è visibile anche quando egli inseriva nelle sue fotografie aspetti di vita quotidiana. Questo modo di fotografare avvicinerà Pane alla fotografia neorealista, in particolare a quella del primo periodo. Notiamo, infatti, che nelle sue fotografie spesso appaiono elementi di richiamo alla vita di tutti i giorni, a volte anche in maniera folcloristica. Ecco che compaiono spesso figure umane e non perché fosse impossibile evitarle, ma perché queste sono il frutto di una sua scelta interpretativa di contestualizzazione. Volti

tipici del luogo spesso venivano ritratti in strade o piazze: questi guardavano verso la macchina fotografica, apparivano ben consapevoli di essere fotografati, ed entravano così attivamente nel risultato della fotografia. È chiaro così che Pane non ricercava lo scatto rubato d'effetto alla Cartier-Bresson, che tanto successo ebbe in quel periodo in Italia. Oltre alle figure umane vi sono anche *objets trouvés* che rappresentavano la vita quotidiana. Pane quindi non ricercava l'astrattezza, la purezza dell'immagine a favore di una più chiara lettura del soggetto rappresentato; bensì preferiva la contestualizzazione del soggetto così come appare tutti i giorni, a discapito di eventuali elementi di distrazione. In questo caso la fotografia di Pane si allontana dalla fotografia di architettura tradizionale e da quella della *Neue Sachlichkeit*, che prediligeva l'asetticità dell'immagine per focalizzare l'attenzione sulla forme dell'architettura e sui rapporti chiaroscurali.

Nei casi della *Neue Sachlichkeit* la figura umana veniva spesso eliminata e per far sì che ciò avvenisse, si allestivano, nei luoghi più affollati, dei veri e propri set per realizzare una fotografia quasi come se fosse senza tempo. Alcune volte la figura umana veniva inserita nel fotogramma al solo scopo di rappresentare un metro di misura per l'architettura rappresentata; difatti, senza alcun metro di paragone, l'altezza della figura umana, in alcuni casi, poteva essere d'aiuto a comprendere meglio le dimensioni degli elementi architettonici.

Inoltre, nella fotografia di architettura professionale, si sceglievano e si scelgono ancora oggi accuratamente la luce e l'ora del giorno in modo da ottenere il miglior dettagli e rapporti tra le zone in luce e le zone in ombra. Nella fotografia di stampo neorealista, invece, la foto veniva realizzata in maniera spontanea, senza l'allestimento di un set e senza studiare la luce ottimale. E quindi abbiamo spesso foto molto contrastate, oppure in controluce proprio perché i dettagli e la purezza della fotografia non sono l'obiettivo privilegiato.

Pane inoltre non utilizzò un apparecchio fotografico con corpi mobili che permettevano movimenti di decentramento al fine di evitare le linee prospettiche convergenti. La fotografia di architettura professionale infatti si dotava e si dota di queste apparecchiature specifiche al fine di evitare questi inconvenienti. La macchina fotografica di Pane non permetteva tali accorgimenti tecnici, difatti si può notare, in alcune sue fotografie, la presenza di linee convergenti. Ma come in precedenza detto, lo storico napoletano non si interessava alla perfezione tecnica della fotografia, ma piuttosto del suo contenuto, il messaggio che essa voleva lasciare.

Uno scritto di Salvatore Di Liello descrive il menzionato divario tra la fotografia di Pane e la fotografia classica di architettura: «Una produzione realizzata tra gli anni venti e cinquanta del Novecento, oggi prezioso documento della storia architettonica e urbana dell'isola [di Procida], anch'essa destinata a essere innovativa rispetto a una consuetudine visiva volta, in quegli anni, a continuare la lunga stagione dei panorami fotografici alla Alinari, in cui l'isola veniva ripresa da lontano, dal mare o dalle propaggini crateriche della sua sinuosa forma. Anche nelle fotografie, Roberto Pane, supera largamente lo stereotipo del panorama delle marine riprese dal mare e con l'obiettivo tocca quasi il costruito fino a cogliere la consistenza degli intonaci e del tufo consumati dal mare»⁹². Da questa attenta descrizione si comprende quanto la fotografia di Pane sia legata alla sua professione di storico, architetto e restauratore; egli cerca la trama dei materiali, il loro stato di conservazione e lo evidenzia nelle sue fotografie mettendolo in primo piano senza però tralasciare il contesto in cui sono inserite.

Lo storico Renato De Fusco espone egregiamente l'aspetto di interpretazione della fotografia di Pane: «Pane non descrive fabbriche

⁹² S. Di Liello, *Roberto Pane e Procida*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Op. Cit.*, p. 502.

e monumenti, ma le interpreta: ci dice cose che non vediamo perché nascoste, ovvero effetti di cause prima sconosciute. [...] cosa distingue la descrizione di un'opera dalla sua interpretazione? A mio avviso, i sopralluoghi, i disegni, le incisioni, i dipinti, le fotografie che Pane mi piace pensare abbia fatto prima o nell'atto di scrivere un testo di storia. Certo, ognuna di queste arti "preliminari" ha una sua dignità e autonomia e tutti sappiamo come egli amasse la fotografia in sé e per sé. D'altro canto a lui era forse necessaria una fase intermedia nella quale, da artista, egli "ricreava", per così dire, l'edificio o l'ambiente da narrare. La sua decantata e bella scrittura non è solo virtù letteraria, ma racconto di qualcosa ch'egli ha già visualizzato usando altri linguaggi, il disegno, le incisioni, i dipinti, la fotografia appunto. Conseguenza di questo procedere da *artista creativo*, di una scrittura che si avvale di un'altra scrittura è anzitutto il fatto che i suoi testi non sono mai descrittivi, ma ripeto interpretativi [...]»⁹³.

Ma il testo più lucido e completo sulla fotografia di Pane ci sembra essere quello dello storico dell'arte e amico Ottavio Morisani nel suo contributo al volume *Scritti in onore di Roberto Pane*. «In questi studi l'analisi si rivela sempre più penetrante, anche per il fatto, importantissimo pur se non determinante, della utilizzazione di un mezzo più stringente di indagine e di documentazione: la fotografia»⁹⁴. Da queste parole si nota appunto il duplice aspetto della fotografia di Pane come strumento di conoscenza e di documentazione. Ma giustamente, Morisani sottolinea, che tale mezzo non è fine a sé stesso, nonostante il fatto che in molti hanno visto «in essa la resa eccellente, la situazione suggestiva o la sensibilità pittorica, senza rendersi conto del valore del mezzo come strumento critico. La documentazione dell'architettura, ridotta dall'uso che se ne fa ancora oggi in moltissimi casi, e malgrado la lezione di Pane, alla

⁹³ R. De Fusco, *Storiografia e restauro sui generis di Roberto Pane*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Op. Cit.*, p.29.

⁹⁴ O. Morisani, Introduzione, in Aa. Vv., *Scritti in onore di Roberto Pane*, Napoli 1971, p. XI.

riproduzione dei particolari, tecnicamente perfetta e fedelissima, ma sostanzialmente anodina, è invece il migliore dei mezzi posti a disposizione del critico, sempre che egli tenga presente che la cosa importante non è la restituzione dei singoli dati, nella quale il mezzo tecnico pur eccelle, ma il saper scegliere tra essi i termini autentici: onde la necessità che la fotografia sia eseguita, o per lo meno diretta dal critico stesso»⁹⁵. E qui appunto si sottolinea la peculiarità del fotografo-critico. «S'ottiene in tal modo la documentazione dell'opera non soltanto qual è nel suo aspetto complessivo – sebbene anche questo possa contare – ma quale deve essere, o , meglio, vista come l'ha voluta colui che l'ha creata, e nell'istesso tempo studiata come espressione nel suo farsi, mediante una lettura successiva delle articolazioni linguistiche, che additi quelle determinanti ad intendere i significati». Ed infine Morisani spiega l'importanza del linguaggio fotografico della stessa importanza del linguaggio scritto: «tuttavia l'oggetto architettonico, pur visto in questi particolari, non va scomposto in essi, perché l'essenziale sono i rapporti fra i singoli termini, che li uniscono, quelli cioè che fanno del vocabolo desueto e consueto dall'uso, inserito in un contesto, un mezzo nuovo ed inedito nel quale consiste l'originalità dell'invenzione. Termini, per intenderci, che nessuna enumerazione, per quanto completa, potrà mai significare e che un'accorta fotografia può invece connotare, non soltanto nel suo essere come singolo, ma nel suo esistere nell'organismo collettivo, accompagnandone il commento e facendosi talvolta essa stessa discorso, precisato in tutti i nessi e le articolazioni: e questo è atto critico»⁹⁶.

⁹⁵ *Ibidem*

⁹⁶ *Ibidem*

5.4 La fotografia di denuncia.

Come già accennato Pane utilizzò la fotografia spesso come mezzo di denuncia. Nei suoi numerosi articoli e libri scritti contro le speculazioni edilizie, egli utilizza la fotografia proprio come testimone delle sue accese critiche. Queste fotografie rappresentano un documento oggettivo non opinabile dal lettore, palesano ciò che è esposto nello scritto. È chiaro che lo scritto da solo non ha la stessa forza incisiva, perché potrebbe essere considerato dal lettore non del tutto corrispondente alla realtà, dato che non vi sono prove di ciò che è descritto. In questi casi, quindi, la fotografia testimonia lo stato di fatto di ciò che è descritto a parole.

Pane era convinto che le speculazioni e gli abusi, sia del pubblico che del privato, che proliferarono particolarmente nel secondo dopoguerra, avrebbero distrutto buona parte del patrimonio architettonico e naturale. Così la fotografia avrebbe rappresentato un monito per coloro che avevano consentito tale scempio e una testimonianza per i posteri che avrebbero ricevuto una importante prova storica. Le fotografie quindi venivano realizzate con la speranza che servissero ad impedire nuovi scempi. Tale tesi è avvalorata dal figlio Giulio Pane che scrisse, a proposito della documentazione fotografica intrapresa in Campania da Roberto Pane negli ultimi anni della sua vita, per la realizzazione di una mostra: «si proponeva una vasta illustrazione delle bellezze d'arte e di natura della regione, che potesse svolgere, in un prossimo futuro, un ruolo di fondamentale testimonianza per la conoscenza e la salvaguardia di quei valori, che gli stessi pubblici uffici mostravano di non conoscere»⁹⁷.

⁹⁷ L. Capaldo, A. Ciarallo, G. Pane, *Il paesaggio del Sud. Itinerari imprevisti in Campania*, Napoli 1989, p.13.

Un esempio dei tanti articoli scritti per denunciare gli abusi edilizi del dopoguerra è un testo pubblicato su *Casabella* nel 1971. L'articolo intitolato *Una foto un notaio un milione* riporta la lettera scritta dal costruttore edile Vincenzo Coppola al direttore di *Casabella*, il quale contesta un articolo comparso sulla rivista ad un numero precedente, in cui lo stesso Pane denuncia gli scempi che si stavano compiendo sul litorale di Castel Volturno con la costruzione del famigerato “Villaggio Coppola”, nella quale compaiono fotografie che mostrano gli orrendi grattacieli costruiti abusivamente



27. Nuovo edificio sulla costiera sorrentina-amalfitana. Anni '50- '60.

sul litorale. Coppola nella lettera sostiene che le foto non sono autentiche e che descrivono un altro luogo. Pane, nel nuovo articolo, ribadisce le sue posizioni e commenta la ridicola lettera di Coppola.

Riferendosi a

queste fotografie, Pane nel nuovo articolo scrive: «Siccome esse non erano accompagnate da didascalie – e questo per omissione della rivista e non mia – il sig. Coppola Vincenzo ha creduto, e sperato, di poterle interpretare non come veridici documenti [...], ma come un vero e proprio falso»⁹⁸. E conclude dicendo: «Per mio conto sono

⁹⁸ R. Pane, *Una foto un notaio un milione*, in “Casabella”, XXXV, n. 356, 1971, p. 55.



28. Palazzo Ottieri in Piazza Mercato, Napoli. Fine anni '50.

disposto a scommettere un milione sull'autenticità delle foto, che io stesso ho scattate; accetta il sig. Coppola Vincenzo?»⁹⁹.

I contributi di Pane contro la speculazione edilizia sono innumerevoli; in questa sede si riporta

un passo esemplificativo, che

descrive mirabilmente la situazione che coinvolse sia le periferie che i centri urbani: «Il paesaggio della vecchia periferia, ancora in gran parte presente nel periodo fra le due guerre, con gli orti, visibili al disopra dei muri di tufo che si alternavano alle case, in un ambiente tra città e campagna, è stato sostituito dalle lottizzazioni a carattere popolare, o dagli altissimi blocchi della speculazione privata. Mentre ciò è avvenuto ai margini della città, le distruzioni belliche del centro antico sono state un buon pretesto per costruire, persino nei vicoli, case più alte di quelle distrutte; e, quel che è peggio, ancora più squallide. Ciò, evidentemente, è avvenuto anche altrove; ma a Napoli, dove l'espansione in ogni direzione è resa impossibile dal movimento collinoso e dalla presenza del mare, dovrebbe sentirsi più imperiosa la

⁹⁹ *Ibidem*



29. Nuovo edificio alberghiero sulla costiera sorrentina-amalfitana. Anni '50-'60.

necessità di costruire fuori di essa, in funzione di nuovi centri di vita e di lavoro»¹⁰⁰.

Pane fece sentire la sua voce polemica nell'ambito dell'Associazione *Italia Nostra*, che nacque proprio con l'intento di salvaguardare il patrimonio artistico, culturale ed

ambientale. Lo storico napoletano fu tra i

primi a prendere parte all'associazione nazionale; quando vi fu il primo convegno, tenuto il 10 e l'11 novembre 1956 al teatro Eliseo di Roma, Pane formulò una relazione riguardante la problematica della tutela dei centri storici e delle bellezze naturali¹⁰¹. Il contributo di Pane è evidenziato dagli scritti prodotti per la rivista dell'Associazione.

5.5 Gli scritti di Pane sulla fotografia, la sua personale visione

La concezione di fotografia di Pane può essere compresa da diversi punti di vista: dalle fotografie pubblicate e messe in relazione col testo scritto, dai suoi scritti critici riguardanti la fotografia, dai

¹⁰⁰ R. Pane, *Campania, la casa e l'albero*, Napoli 1961, p. 35.

¹⁰¹ Cfr. R. Pane, *Città d'arte e paesaggio*, in "Nord e Sud", IV, 26, 1957, pp. 80-93.

giudizi sulle sue fotografie espressi da famosi storici ed infine da i suoi scatti inediti custoditi in archivio.

Il primo punto di vista non si analizzerà in questa sede, perché trattasi di fotografie già pubblicate e quindi è facilmente osservabile la qualità delle immagini scelte, la sequenza e il loro rapporto con il testo. A titolo esemplificativo si potrà osservare una fotografia pubblicata in *Bernini architetto* (1953). Gli altri tre aspetti, invece, verranno analizzati in questo e nei prossimi paragrafi, mentre è importante sottolineare che la ricerca si è concentrata in particolar modo sulle fotografie inedite di Pane.

Roberto Pane in 'Napoli nobilissima', rivista da lui diretta fin dalla sua rinascita nel 1961, scrisse articoli sui più disparati argomenti: dall'architettura alla politica, dalla pittura alla letteratura. Spesso gli articoli e i saggi pubblicati erano corredati da foto da lui stesso realizzate, anche quando non ne era egli stesso l'autore. Ciò testimonia la vastità dell'archivio fotografico di Pane, che racchiude una vasta documentazione che si adattava ai più vari argomenti del patrimonio culturale.

Nelle pagine di 'Napoli nobilissima' lo stesso Pane si dedicò a scrivere di fotografia, e da questi articoli traspare una profonda cultura a livello internazionale circa questa disciplina. Egli quindi dimostrò non solo la sua abilità pratica in questo campo, ma anche una profonda conoscenza dei più grandi fotografi e critici d'arte fotografica. In questa rivista Pane accenna anche a questioni puramente tecniche della fotografia, come quando parla della "riproducibilità tecnica", citando Walter Benjamin, delle fotografie a colori, che grazie all'utilizzo di nuove tecniche si ha la possibilità di riprodurre con maggiore chiarezza nei passaggi di tono chiaroscurali¹⁰².

¹⁰² Cfr. R. Pane, *Immagini e parchi archeologici per il bimillenario virgiliano*, in 'Napoli nobilissima', vol. XX, fasc. III-IV, maggio-agosto 1981, pp. 146-147.

In *Napoli ad occhio seminudo*¹⁰³, articolo pubblicato sulla rivista da lui diretta, Pane analizzò un numero della rivista svizzera *Du* del 1962 realizzato su Napoli¹⁰⁴. Le fotografie per l'articolo vennero realizzate dal famoso fotografo tedesco Herbert List (1903 - 1975). List, fotografo di ispirazione metafisica, iniziò la sua carriera grazie all'amico Andreas Feininger (1906 - 1999) che lo incoraggiò ad intraprendere la professione di fotografo. Pane scrisse, a proposito delle fotografie di List, che era riuscito a catturare abilmente gli aspetti folcloristici della napoletanità, tanto amati all'estero, ma scontati per i napoletani. Nelle foto di List infatti troviamo rappresentati la processione, i ritratti del popolo, episodi di strada, ecc. Una fotografia d'effetto ma ricca di luoghi comuni, così come lo era il testo dell'articolo in cui viene riportato un dialogo con Vittorio de Sica.

Molto interessante è notare la recensione che Pane scrisse nel libro di Mimmo Jodice (1934 -) *Vedute di Napoli*¹⁰⁵ del 1980, pubblicata sulla sua 'Napoli Nobilissima' nel 1981.

Egli in *Le fotografie di Jodice* giudicò in maniera lodevole le immagini napoletane del fotografo, ritrovando dei tratti comuni con la propria fotografia. L'autore, però, criticò l'eccessiva eterogeneità delle foto scelte e, da storico, si soffermò su una fotografia che ritraeva piazza Mercato la quale gli apparve «tanto rappresentativa dell'ambiente storico, da sembrare motivata da una ricerca vera e propria; come se il fotografo avesse consultato testi e figure [...] prima di scegliere la sua inquadratura»¹⁰⁶. Nella fotografia di Jodice appare in primo piano una sfinge decapitata e in secondo piano una colonna di ghisa senza più il lampadario all'estremità, mentre la

¹⁰³ R. Pane, *Napoli ad occhio seminudo*, in "Napoli nobilissima", vol. II, 1962-63, pp. 77-78, e in Id., *Attualità dell'ambiente antico*, Op. Cit., pp. 126-128.

¹⁰⁴ E. Peterich e V. De Sica, *Neapel, Aufnahmen von Herbert List*, in "Du", n. 254, aprile 1962.

¹⁰⁵ M. Jodice, *Vedute di Napoli*, (testo di G. Bonini e G. Galasso), Milano 1980.

¹⁰⁶ R. Pane, *Le fotografie di Jodice*, in 'Napoli nobilissima', vol. XX, fasc. I-II, gennaio-aprile 1981, p. 78.

piazza sullo sfondo è deserta; il tutto quasi a ricordare le decapitazioni e i supplizi pubblici che avvennero in questa piazza. Ma al di là delle similitudini figurative, quello che è interessante evidenziare è la scelta del fotografo di creare una profondità di campo tale che anche lo sfondo sia messo a fuoco, rivelando le sue fattezze: «proprio per aver inquadrato la massima profondità spaziale – mettendo a fuoco sia il primo piano della sfinge, sia l’ultimo, rappresentato dalla chiesa – è venuta fuori, insieme, anche la profondità storica. Insomma per dirla il più brevemente possibile, questa è una fotografia che vorrei avere fatta io»¹⁰⁷. Queste parole sottolineano il fatto che Jodice stesse affrontando in quegli anni una ricerca approfondita su Napoli dal punto di vista sociale, storico e artistico. Pane attribuì al fotografo Jodice doti di “storico”, e detto da uno storico di fama internazionale come lui risulta essere un grande encomio. Proseguendo nell’articolo, Pane riconobbe caratteristiche fotografiche che potrebbero essere attribuite alla poetica della ‘Nuova Oggettività’: «Un requisito comune alle immagini di Jodice è quella della icastica nettezza del particolare»¹⁰⁸, e continuò affermando che questa era una qualità rara, in quanto a quel tempo spesso si preferiva fotografare in modo tale da lasciare libero il fruitore di interpretare in maniera del tutto personale l’immagine. Poi passò ad analizzare le foto di “strada”, di grande bellezza ed efficacia, che però si distinguevano dallo scatto rubato alla Cartier Bresson, in quanto i soggetti erano consapevoli di essere fotografati e quindi divenivano “attori della scena”.

Pane prese poi in esame una foto panoramica in cui si ergono in primo piano delle piccole case appartenenti a un nucleo abitativo storico, poi, in posizione leggermente sopraelevata, vi è un “muro” di edifici-torre frutto della nuova espansione edilizia, e sullo sfondo, oltre il muro, il Vesuvio. Qui egli riconobbe sicuramente l’aspetto di

¹⁰⁷ *Ibidem.*

¹⁰⁸ *Ibidem.*

denuncia della fotografia, la quale voleva criticare l'inserimento degli edifici moderni nel contesto paesaggistico. Anche qui Pane si appropriò idealmente della foto; inoltre analizzò il rapporto delle fotografie di Jodice con la pittura metafisica; Jodice affermò che la sua scelta stilistica lo avvicinava di più a C.D. Carrà che a G. De Chirico, ma Bonini, uno degli autori del testo del catalogo, sostenne invece il contrario. Secondo lo storico invece «il fatto che il fotografo guardi all'uno, piuttosto che all'altro pittore, ha attinenza con la sua cultura figurativa e le sue predilezioni, e *non con i significati espressivi delle sue fotografie*. Il processo creativo, attraverso il quale si definisce l'immagine metafisica di un De Chirico, implica la trasfigurazione di qualsiasi elemento della realtà esterna. L'immagine di Jodice, invece non può non restare non legata a codesta realtà, pur facendola propria come scelta del particolare, come illuminazione, come taglio, come prospettiva»¹⁰⁹.

E' evidente, in quel periodo, che sia le fotografie di Jodice che quelle di Pane avevano molti aspetti in comune: la fedele riproduzione del reale senza virtuosismi, l'attenzione ai dettagli ed il carattere di denuncia. Jodice partecipò attivamente con la sua arte agli anni della contestazione. In quel periodo, tra gli anni sessanta e settanta, egli si trovò a Napoli in un fervente clima culturale, con la presenza di personaggi di spicco come Lucio Amelio e Andy Warhol. Jodice, però, deluso dal mancato riscontro delle proteste, abbandonò con rammarico la fotografia di denuncia del presente, per dedicarsi al tema del passato che lo accompagna ancora oggi. Egli quindi non seguì i consigli dello storico Pane, e ben presto iniziò anche ad allontanarsi dalla riproduzione fedele del reale, tanto che le sue fotografie acquisivano sempre più un aspetto pittorico, a seguito dell'effetto mosso dei margini del fotogramma ottenuto in camera oscura. Pane,

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 80.

d'altro canto, pur essendo pessimista sul futuro, non abbandonò mai la sua spinta polemica, anche negli ultimi anni della sua vita.

«Sarebbe un errore credere che i musei e gli archivi si incrementino per l'accrescimento dell'interesse culturale verso il patrimonio del passato; in realtà essi si arricchiscono ed aumentano di numero perché, per le cose del passato, presente ha sempre meno posto. Si sente spesso dire che il tale o tal altro edificio di notevole importanza artistica o storica è scomparso senza che neppure si procedesse ad eseguire una documentazione. Ora tale deplorazione è perfettamente giusta; ma occorre guardarsi dal pericolo di credere che una documentazione possa passare per essere un risarcimento al danno consistente nella scomparsa dell'opera documentata. Troppa gente sarebbe disposta a finanziare le più copiose e sistematiche documentazioni pur di poter fare piazza pulita di ogni ambiente antico, a vantaggio delle proprie speculazioni»¹¹⁰.

In *Fantasmì in primo piano*¹¹¹ Pane analizzò una fotografia Alinari che ritrae piazza San Gaetano a Napoli nei primi anni del Novecento per analizzare la testimonianza di una realtà di costume. Egli, analizzando la fotografia, notò aspetti della vita del tempo, quali l'abbigliamento dei passanti e le attività commerciali di piazza San Gaetano, e ne descrisse ampiamente gli usi e i costumi del popolo napoletano; ma l'occhio dello storico non si lasciò sfuggire, osservando la chiesa di San Paolo Maggiore all'epoca dello scatto della foto, la mancanza di sette o otto balaustre alle rampe della chiesa, mentre quando scrive Pane ne mancavano una quarantina. Le balaustre furono poi ricomposte, ma – come notò lo stesso Pane –, anziché ripetere il primitivo effetto monocromatico, si scelsero due tinte diverse.

¹¹⁰ R. Pane, *Che almeno ne resti il ricordo*, Op. Cit.

¹¹¹ R. Pane, *Fantasmì in primo piano*, in 'Napoli nobilissima', vol. XIII, fasc. I, gennaio-febbraio 1974, pp. 37-38, e in Id., *Il canto dei tamburi di pietra*, Op. Cit., pp. 131-134.

5.6 Il successo critico delle fotografie di Pane, il caso delle recensioni di Bruno Zevi.

La fotografia di Pane ottenne un grande successo critico. Egli partecipò a diverse mostre fotografiche come ad esempio alla Triennale di Milano del 1936 e del 1951¹¹², ad una mostra presso la Galleria d'Arte Moderna di Roma negli anni '50¹¹³, alla mostra *Italia '61* per il padiglione Campania, infine organizzò lui stesso la mostra *Virgilio e i Campi Flegrei*. A queste si aggiungono numerose mostre a carattere più locale, tenute nella facoltà di architettura napoletana, ma dedicate ai contesti più disparati, dalla Grecia, agli Stati Uniti, alla Cina, in ragione dei relativi viaggi da lui compiuti. Pane accumulò un grande quantitativo di immagini di architettura e di paesaggio, eppure nel 1981 egli non verrà coinvolto nella mostra "Napoli nelle collezioni Alinari e nei fotografi napoletani tra ottocento e novecento". Nello stesso anno egli scrisse sulla sua rivista *Napoli nobilissima* alcune considerazioni a riguardo: «In realtà, nessuno ha, più copiosamente di me, fotografato e scritto sull'ambiente napoletano, inteso appunto in senso visivo. Dalle molte migliaia di foto, scattate a partire da circa mezzo secolo – e che hanno fatto capo, tra l'altro al mio libretto *Napoli imprevista* – alle immagini di numerosi altri saggi, fino alle venti annate di «Napoli nobilissima» (1961-1981), tutte costellate di mie foto, eseguite per illustrare miei scritti e, molto più spesso, quelli

¹¹² Cfr. R. Pane, *Puglia inedita*, in 'Metron', n. 39, dicembre 1950.

¹¹³ «mi piace ricordare una mostra di fotografie, in Roma, sul principiare degli anni '50, alla Galleria d'Arte Moderna. Immagini, quasi tutte, del Napoletano o dell'Italia Meridionale. [...] Vi scoprii un modo per me nuovo di guardare le architetture più o meno storiche, più o meno monumentali: non isolate, e direi imbalsamate se non messe sotto spirito, [...], ma vive, animate e animanti», in R. Assunto, *Apologia di Roberto Pane, esteta*, in Aa. Vv., *Ricordo di Roberto Pane, Op, Cit.*, p. 13.

dei collaboratori di questa rivista. Ce n'è abbastanza, mi pare, perché la mia presenza all'incontro dovesse essere esclusa, dai suoi degni promotori, perché troppo ingombrante, e quindi indesiderabile»¹¹⁴.

Ma Pane viene ricordato soprattutto per le fotografie pubblicate sui suoi libri. Le recensioni che Bruno Zevi dedicò ai suoi volumi, pubblicate su L'Espresso – e successivamente nella raccolta *Cronache di architettura* - hanno spesso lodato la qualità delle immagini ed il loro stretto legame col testo. In ordine cronologico si riportano gli stralci delle recensioni di Zevi che parlano della fotografia di Pane.

Nella recensione del libro di Pane *Bernini architetto*¹¹⁵ (1953) Zevi descrisse le fotografie di Pane per la piazza di San Pietro come «originali e squisite sequenze fotografiche»¹¹⁶.

Per il volume *Capri*¹¹⁷ (1954) Zevi osservò che esso «illustra, col corredo efficacissimo di magnifiche fotografie dell'autore, la casa indigene e i suoi rapporti con l'ambiente campano [...]»¹¹⁸. «In una descrizione criticamente arricchita dall'eccezionale filmato delle illustrazioni»¹¹⁹. In questo caso Zevi parla di filmato delle illustrazioni in quanto tutte le numerose fotografie del volume vengono messe in sequenza alla fine del volume, formula che poi Pane abbandonerà per preferire, come abbiamo visto, il procedere parallelo di scritto e immagini.

Per *Sorrento e la costa*¹²⁰ (1955) il critico descrisse in maniera più esaustiva la fotografia di Pane toccando rapidamente tutti i

¹¹⁴ R. Pane, *Vecchie e nuove immagini di Napoli*, in 'Napoli nobilissima', vol. XX, fasc. I-II, gennaio-aprile 1981, p. 84.

¹¹⁵ R. Pane, *Bernini architetto*, Venezia 1953.

¹¹⁶ B. Zevi, *Pane duro per Bernini*, Venezia 1953, in 'Cronache della politica e del costume', I, 6, 22 giugno 1954, p. 32; poi col titolo *Pane duro per Bernini. Tolte due opere, fu il Piacentini del '600*, in Id., *Cronache di architettura*, vol. I, n.6, Roma-Bari, 1971, p. 74.

¹¹⁷ R. Pane, *Capri*, Venezia 1954.

¹¹⁸ B. Zevi, *Capri senza retorica*, in 'Cronache della politica e del costume', I, 34, 14 dicembre 1954, p. 33; poi col titolo *Capri non smancerosa. Rotto l'idillio di Axel Munthe*, in Id., *Cronache di architettura*, vol. I, n. 31, *Op. Cit.*, p. 237.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 239.

¹²⁰ R. Pane, *Sorrento e la costa*, *Op. Cit.*

caratteri fondamentali della sua espressione: «La qualità delle riproduzioni, a colori e in bianco e nero, è essenziale in questo genere di libri [si riferisce a questo libro e a *Napoli imprevista* del '49 e a *Capri* del '54], il cui principale obiettivo consiste nell'offrire il ritratto di un contesto paesaggistico nei suoi aspetti inediti, specificatamente rivelatori di un costume di vita. [...] Attraverso sequenze fotografiche di rara bellezza, il messaggio artistico di questi insediamenti s'impone in modo assai più immediato di quanto non potrebbe con mere parole. La prepotente esigenza di documentare la storia ambientale d'Italia con moderna sensibilità è stata intesa da Pane sempre più acutamente, man mano che la barbarica offensiva edilizia procedeva trionfante. Ha cominciato a fotografare la Puglia, poi la Campania e il Veneto, accumulando un vastissimo repertorio sul paesaggio e sull'architettura minore, vernacolare. Lo scavo filologico e la critica dei monumenti integrano le immagini»¹²¹.

Per la monografia su Ferdinando Fuga¹²² Zevi pone l'accento sul carattere interpretativo delle foto dello storico napoletano e la loro coerenza col testo: «Il volume è corredato da una serie di documenti d'archivio, raccolti da Raffaele Mormone, e da numerose fotografie dell'autore in sé criticamente rivelatrici. Pane accoppia la competenza storiografica all'abilità di rileggere fotograficamente, in modo inedito e moderno, le opere architettoniche. Basta sfogliare le vedute del palazzo della Consulta, quelle del raccordo tra la facciata di Santa Maria Maggiore e il palazzo laterale, o quelle che ritraggono dall'alto la scala della villa Favorita di Napoli, per constatare che, già nel loro

¹²¹ B. Zevi, *Il difensore dell'ambiente*, in "L'Espresso", I, 13, 25 dicembre 1955, p. 12; poi col titolo *Pane a Sorrento. Antichità proiettate sul mare*, in Id. *Cronache di architettura*, vol. II, n. 85, *Op. Cit.*, pp. 59-61.

¹²² R. Pane, *Ferdinando Fuga*, Napoli 1956.

taglio, trapela una precisa scelta interpretativa. Testo e illustrazioni collaborano con straordinaria coerenza»¹²³.

E ancora un breve cenno nella recensione di *Ville vesuviane del Settecento*¹²⁴: «particolari qui rivelati in splendide fotografie sottolineano l'alto livello sia degli architetti che delle maestranze artigianali»¹²⁵.

Zevi recensisce anche la mostra *Italia '61*, mostrando diverse riserve su tale evento, ma lodando tuttavia le eccezionali fotografie realizzate da Pane per il padiglione Campania¹²⁶.

5.7 La fotografia di architettura nel contesto urbano.

Dallo studio del pensiero di Pane, si comprende come esista un'unità tra il paesaggio urbano e il paesaggio naturale. Questa unità dimostra l'attenzione di Pane per il contesto, che sia città o campagna; esso non va messo in secondo piano, anzi va analizzato, studiato e quindi tutelato nel caso si riscontrassero dei valori degni di salvaguardia. In questo studio sulla fotografia di Pane, tuttavia, si è deciso di dividere in due capitoli gli approfondimenti del caso studio, al fine di rendere più chiaro il discorso, pur ribadendo la concezione di unità che ha Pane del contesto urbano e paesaggistico.

Guido Zucconi propone una interessante schematizzazione del contributo di Roberto Pane nella concezione di ambiente: «Il suo contributo può essere infatti posto in stretta relazione con almeno tre

¹²³ B. Zevi, *Un architetto del '700. È nata a Napoli l'arte di Fuga*, in "L'Espresso", II, 38, 16 settembre 1956, p. 12; poi col titolo *Ferdinando Fuga. Triplice personalità ma sempre napoletana*, in Id., *Cronache di architettura*, vol. II, n. 123, *Op. Cit.*, p. 222.

¹²⁴ R. Pane, G. C. Alisio, P. Di Monda, L. Santoro, A. Venditti, *Ville vesuviane del Settecento*, Napoli 1959.

¹²⁵ B. Zevi, *Ville vesuviane del Settecento. Capolavori in pericolo*, in "L'Espresso", VI, 6, 7 febbraio 1960, p. 18; poi col titolo *Ville vesuviane del Settecento. Tra poco, un prezioso mondo scomparso*, in "Cronache di architettura", vol. III, n. 300, *Op. Cit.*, p. 472.

¹²⁶ Cfr. B. Zevi, *Le regioni a «Italia '61». Staccate dal Veneto le didascalie*, in "Cronache di architettura", vol. IV, n. 377, *Op. Cit.*, p. 248.

fasi cruciali per il Novecento italiano: prima vi è il periodo tra le due guerre, riferibile specialmente al contributo di Gustavo Giovannoni e agli studi sull'edilizia minore della Campania, poi vi è una fase postbellica segnata dall'impellenza di progetti di riforma in una serie di campi riguardanti la città storica, il territorio e il paesaggio. Vi sarebbe poi una terza parte che risulta contrassegnata da una complessa serie di fenomeni che si sviluppano dopo il 1965. In questa fase emerge, con particolare evidenza, il duplice ruolo di studioso della città e di progettista di piani per aree centrali [...]»¹²⁷. Queste posizioni di Pane lo posero continuamente in linea con i tempi, anzi spesso li anticipava. In questa sede ci si sofferma sulle prime due 'fasi'.

I primi scritti riguardanti la problematica della tutela compaiono negli anni quaranta, quando in quegli anni ci si interrogava sulle misure da prendere nei confronti degli ingenti danni bellici al patrimonio architettonico. Negli anni quaranta così si accese un fervente dibattito a riguardo: Roberto Pane ne prese attivamente parte e divenne una figura di spicco a livello internazionale. Egli sviluppò un'idea di tutela che non riguardò più esclusivamente il singolo monumento, bensì considerava anche il contesto urbano e paesaggistico¹²⁸. In questo modo vennero presi in considerazione i centri storici nel suo complesso e non più solo gli edifici più importanti; così si guardò anche all'architettura 'minore', all'architettura senza architetti e all'ambiente paesaggistico in cui erano inserite.

Nel volume del 1948 *Architettura e arti figurative*, Pane scrisse nel capitolo intitolato *Architettura e letteratura*: «La distinzione tra poesia e letteratura architettonica trova una sua significativa conferma

¹²⁷ G. Zucconi, *Pane e la nozione di ambiente, tra primo e secondo Novecento*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Op. Cit.*, p. 310.

¹²⁸ Cfr. S. Casiello, *L'eredità culturale di Roberto Pane: riflessioni e considerazioni* in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Op. Cit.*, p.13.

nel nostro riconoscere che non sono i pochi monumenti a creare l'ambiente delle nostre antiche città ma le tante opere che contribuiscono a determinare un particolare carattere locale»¹²⁹.

«È da individuare nella prima [l'architettura], la facoltà poetica nel suo abbandono all'universale, al di là di ogni limite pratico; nella seconda [l'edilizia], la facoltà letteraria nel proposito che le è proprio di non perder mai di vista la ragione che è guida e sostegno al pratico operare. L'architettura è arte quando lo è, e cioè assai raramente»¹³⁰. L'edilizia quindi assunse un suo valore, non era più una approssimazione, un tentativo di architettura mal riuscito, ma l'espressione di civiltà e di cultura, con una propria dignità ed autonomia.

Per Pane la città antica, prendendo spunto dal pensiero di Croce, era costituita soprattutto da "letteratura edilizia" nella quale ci fossero esempi di "poesia architettonica". Croce nel suo volume *La poesia*¹³¹ introdusse la distinzione e l'autonomia di letteratura e di poesia. Egli trasferì questo concetto in ambito architettonico, riportandolo all'edilizia e all'architettura. Per Pane il valore della città quindi si manifesta nella corallità che determina il suo carattere e già nel 1948 affermò: «la maggiore bellezza di una città consiste nel suo valore di organismo ancor più che nei suoi monumenti eccezionali e che le opere insigni sono inseparabili dal loro ambiente, cioè dal loro respiro»¹³². Da questa elaborazione teorica Pane sviluppò numerose ricerche sul patrimonio architettonico e ambientale delle città italiane, al fine di tutelare i centri storici e facendo sentire la sua voce battagliera in convegni, su quotidiani, riviste e pubblicazioni. E quando nel dopoguerra proliferarono le speculazioni edilizie che minacciarono pericolosamente i centri storici, egli denunciò il tutto

¹²⁹ R. Pane, *Architettura e arti figurative*, Venezia 1948, p. 66.

¹³⁰ R. Pane, *Città antiche edilizia nuova*, Napoli 1957, p. 21.

¹³¹ B. Croce, *La poesia*, Bari 1936.

¹³² R. Pane, *Architettura e arti figurative*, *Op. Cit.*, p. 66.

servendosi anche del mezzo fotografico per descrivere tali scempi. Si scagliò più volte contro la speculazione edilizia che stava dilagando e in particolare a Napoli, dove prese a bersaglio l'amministrazione della politica edilizia dell'amministrazione di Achille Lauro che si insediò nella città dal 1952 al 1958 e ancora dal 1961 al 1962. Pane sferrò numerosi attacchi in numerose riviste, tra cui 'Il Mondo'¹³³, ma scrisse anche molte lettere, articoli, comparse in documentari filmati e organizzò conferenze e convegni sull'argomento¹³⁴.

Egli però non tenne conto solo del prezioso patrimonio dei centri antichi ricchi di millenarie stratificazioni, bensì andò oltre rivalutando anche edifici periferici. «Tanto per fare un esempio, l'edilizia settecentesca di Napoli è situata, oltre che nel Centro, sotto forma di rifacimento di primitive strutture, anche, ed anzi in misura più rilevante, al di fuori del Centro stesso»¹³⁵.

Con la definizione del concetto di "letteratura architettonica" Pane fornì uno strumento prezioso per lo studio dell'architettura, dell'ambiente urbano e del contesto paesaggistico; come osservò più tardi Bonelli, egli «ha dato il mezzo necessario per intendere e rilevare i diversi gradi di artisticità che variano dalla mera edilizia all'opera d'arte architettonica»¹³⁶.

¹³³ Cfr. R. Pane, *I vandali in casa. Il paesaggio migliorato*, in 'Il Mondo', 25, 22 giugno 1954; R. Pane, *I vandali in casa. L'urbanista autorizzato*, in 'Il Mondo', 8, 22 febbraio 1955; R. Pane, *I vandali in casa. I fasti del vicereame*, in 'Il Mondo', 14, 5 aprile 1955; R. Pane, *I vandali in casa. Operazione San Marco*, in 'Il Mondo', 30, 26 luglio 1955.

¹³⁴ Cfr. S. Villari, *Guerre aux bâtisseurs. La polemica di Roberto Pane contro la speculazione edilizia negli anni dell'amministrazione laurina*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Op. Cit.*, pp. 398-402.

¹³⁵ R. Pane, *Tutela e restauro dei centri antichi*, in 'Napoli nobilissima', vol. II, fasc. IV, 1962-63, p. 160; poi Id., *Attualità dell'ambiente antico*, *Op. Cit.*, p. 138.

¹³⁶ R. Bonelli, *Pane innovatore di metodo nella storia dell'architettura e nel restauro*, in Aa. Vv., *Ricordo di Roberto Pane*, *Op. Cit.*, pp. 2, 3.



30. Duomo di Cefalù. Anni '40-'50.



31. Duomo di Cefalù. Anni '40-'50.

Come già detto, egli non studiò solo il centro di Napoli, bensì documentò numerose città italiane e non solo. Zaira Barone e Carmen Genovese¹³⁷ in un contributo al convegno su Roberto Pane del 2008 ricordano le qualità delle fotografie di Pane realizzate in Sicilia e in particolare a Cefalù tra la fine degli anni

quaranta e l'inizio degli anni cinquanta. Lo storico napoletano non si soffermò solo a studiare e documentare il famoso duomo di Cefalù, bensì prese in analisi anche il suo contesto. Le fotografie sono caratterizzate inizialmente da inquadrature ampie di contestualizzazione, per poi focalizzarsi sui particolari del monumento; descrivono inoltre gli spazi interni e gli elementi scultorei ed anche momenti di vita vissuto

¹³⁷ Cfr. Z. Barone, C. Genovese, *Roberto Pane e il tema della reintegrazione nel dopoguerra. Spunti di approfondimento su alcuni casi siciliani*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Op. Cit.* p. 225.



32. Veduta di una strada di Napoli. Anni '50.

attorno al duomo, aspetto che, come già visto, si avvicina alla fotografia di stampo neorealista.

Riguardo al rapporto con i centri antichi, Pane ebbe una posizione ancora oggi attuale. Egli infatti, al congresso di Torino del 1956 con la sua relazione dal titolo *Città antiche edilizia nuova*¹³⁸, si dichiarò contrario alla conservazione assoluta dei centri antichi,

proposta ad esempio da studiosi come Brandi e Cederna. Egli dichiarò che le stratificazioni sono da sempre avvenute nei centri storici nel corso dei secoli, e per questo motivo non vide incompatibile la nuova edilizia con la città storica. Propose una conservazione assoluta solo per i monumenti, mentre le nuove costruzioni furono per lui leciti, ma sempre in coerenza con gli strumenti urbanistici, il carattere della città, e con l'altezza gli edifici circostanti. Inoltre in tale occasione propose di espropriare le zone di verde dei centri storici, al fine di impedire che queste venissero sfruttate come suolo edificatorio e quindi con la conseguenziale riduzione degli spazi verdi presenti nei cortili dei palazzi che davano respiro alle anguste vie dei centri storici.

Alcuni anni dopo, nel 1966 in *L'antiguida*¹³⁹, Pane trattò del suo intento di scrivere una guida di città che uscisse dai tradizionali

¹³⁸ Contributo al VI congresso INU *La pianificazione intercomunale* (Torino 18-21 ottobre 1956).

¹³⁹ R. Pane, *L'antiguida*, in 'Napoli nobilissima', vol. V, fasc. V-VI, settembre-dicembre 1966, pp. 237-238, e in Id., *Attualità dell'ambiente antico*, Op. Cit., pp. 187-189.



33. *Veduta di Napoli. Anni '40- 50.*

schemi e quindi «Non una serie di eccezioni, enucleate dalla realtà storica, ma una rappresentazione di valori d'ambiente, con tutti gli attributi che ad essa competono di significato urbanistico, di interrelazioni, di tradizioni più o meno presenti come aspetti di diffusa cultura e non isolate eccezioni. Molte mie fotografie ed un libretto che ebbe qualche fortuna, *Napoli imprevista*, sono stati infatti ispirati a tali

propositi»¹⁴⁰. A tal proposito lodò la critica fatta da Roland Barthes per la *Guide bleu*¹⁴¹ nella quale Barthes sottolineò che i monumenti vengono descritti senza inserirli nel contesto presente, un “mondo monumentale e disabitato”. La formazione della visione di Barthes fu certamente causata dalle caratteristiche delle classiche fotografie di architettura che descrivono il monumento senza una contestualizzazione di luogo e di tempo, approccio fotografico, come abbiamo visto, totalmente differente rispetto a quello di Pane.

Questo concetto di derivazione crociana venne poi ribadito e ampliato nel volume *Napoli imprevista*¹⁴² del 1949. Qui presero forma i pensieri riguardanti la tutela dei centri storici, proprio a partire dalla sua città: Napoli. La città storica venne concepita come un organismo ed in questo volume viene descritto questo concetto sia attraverso lo scritto, che attraverso le sue foto. «Quegli svolti di strada, fotografati con un’angolazione alla quale nessuno aveva fino allora pensato; quelle cupole e cupolette rivestite di embrici maiolicati, che il suo obiettivo sapeva scoprire dai più singolari punti di vista; quei particolari di architetture dotte e di architettura spontanee, talora scoperti nella armoniosa loro contiguità, chi potrà mai dimenticarli?»¹⁴³.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 237.

¹⁴¹ R. Barthes, *Mythologies*, Parigi 1957; trad. in italiano *Miti d’oggi*, 1962, pp. 6-18.

¹⁴² R. Pane, *Napoli imprevista*, Napoli 1949. Riedizione a cura di G. Pane, Napoli 2007.

¹⁴³ R. Assunto, *Apologia di Roberto Pane, esteta, Op. Cit.*, p. 13.



34. Veduta di Napoli verso la collina di Capodimonte. Anni '50.

Nell'introduzione alla ristampa del volume *Napoli imprevista* (2007) Giulio Pane ha recentemente scritto: «Essa [la prima pubblicazione] contiene infatti 'in nuce' tutta una serie di osservazioni

critiche, spunti e suggerimenti interpretativi che costituiranno in

prosiegua di tempo altrettanti temi di fondo e tesi ricorrenti, fissandosi come vere e proprie invarianti nel pensiero dell'autore, motivandone ulteriori iniziative documentarie e scientifiche e finalmente orientando l'attenzione e l'azione critica ed urbanistica, anche fuori di Napoli, verso quei valori ambientali dell'architettura la cui fragilità e caducità avevano principalmente motivato quell'iniziativa»¹⁴⁴. *Napoli imprevista* costituì una totale innovazione dal punto di vista editoriale. Essa, nonostante la modesta veste tipografica causata dalle difficoltà economiche del dopoguerra, rivoluzionò negli anni l'impostazione editoriale di settore. «Era cioè una illustrazione per immagini, o almeno le immagini vi svolgevano un ruolo non più accessorio, ma sostanziale nella stessa individuazione dei valori: erano immagini criticamente orientate alla percezione di quanto il discorso intendeva spiegare e commentare. Così testo e immagini componevano un percorso inscindibile, intimamente connesso, e andavano a costituire

¹⁴⁴ G. Pane (a cura di), *Napoli imprevista*, Op. Cit., p. V.



35. Marina di Positano. Anni '50.

un vero e proprio metodo di lettura, che avrebbe trovato ampia e costante eco nell'attività del suo autore, e non solo»¹⁴⁵.

Il corpo principale dell'archivio fotografico "Roberto Pane" è costituito sicuramente da fotografie che riguardano la regione Campania. Egli realizzò tali foto durante l'arco della sua vita, ma

un avvenimento in particolare produsse un

incremento notevole di questo settore dell'archivio: l'incarico dato dal Comitato della Mostra delle Regioni *Italia '61* per illustrare l'architettura campana. In questa mostra Pane mostrò ancor di più i caratteri corali dell'edilizia popolare ed agricola: espanse quindi la sua ricerca, che era partita dal centro storico di Napoli, dall'isola di Capri e dalla costiera sorrentino-amalfitana, comprendo l'intera regione campana, indagando gli aspetti dell'architettura rurale dell'entroterra che si differenzia notevolmente da quella costiera. Egli per la realizzazione delle foto per *Italia '61* non si limitò a eseguire il mandato, ma approfittò dell'occasione per «compiere una documentazione fotografica senza precedenti»¹⁴⁶; in modo tale da costituire una ampia documentazione d'archivio al di là delle foto scelte per la mostra, che gioco forza, dovevano rispettare gli spazi messi a disposizione per l'allestimento della mostra. Lo storico

¹⁴⁵ *Ibidem*

¹⁴⁶ R. Pane, *Campania, la casa e l'albero*, Op. Cit., p. 9.

esplorò quei paesi quasi dimenticati che avevano una storia millenaria, in modo particolare nelle zone più montuose e interne dell'Irpinia. Qui trovò le testimonianze più autentiche degli agglomerati urbani che, poichè trascurati dall'epoca moderna, non avevano subito forti alterazioni. Pane ha voluto realizzare una documentazione inedita sui caratteri più tipici e diffusi dell'architettura e del paesaggio campano. Esemplificativa è infatti la scelta del brillante titolo del catalogo – *Campania, la casa e l'albero* – che appunto racchiude in sé i due aspetti dei propositi di Pane: la documentazione dell'edilizia rurale e del paesaggio.

Egli quindi rinuncia alla documentazione di luoghi importanti, ma già approfonditamente studiati e conosciuti, come Pompei, Paestum, Cuma, Amalfi. Ed inoltre nelle pagine del catalogo della mostra egli dice che «l'architettura non è presentata nei suoi aspetti monumentali, ma in quelli più propriamente corali; così un monumento insigne sarà, una volta tanto, illustrato come elemento di sfondo, e non quale oggetto di primo piano; mentre dall'altra parte, risulteranno documentati per la prima volta molti e singolari aspetti dell'edilizia popolare ed agricola»¹⁴⁷. Qui, ancora una volta, è ribadito l'interesse per Pane nei confronti dell'aspetto corale dell'architettura iniziata già, come abbiamo visto, dagli anni quaranta.

¹⁴⁷ *Ivi*, pp. 10-11.



36. Veduta dell'abitato di Atrani. Anni '50.

Sarà proprio la documentazione di questi paesi remoti, che conservano ancora aspetti antichi ed autentici, che costituirà la parte più preziosa dell'archivio fotografico di Pane nell'ambito dello studio dei centri urbani. Egli infatti, conclusa l'esperienza di *Italia '61*, continuò la sua documentazione dei

centri minori delle diverse regioni italiane. Dalla Campania quindi passò a documentare quasi tutta l'Italia. La documentazione di questi paesi rurali può essere paragonata, con le dovute distinzioni, con la campagna realizzata negli Stati Uniti dalla *Farm Security Administration* (1937-1943). I fini e l'entità sono completamente diversi, ma si arriva in entrambi casi ad avere un vasto archivio dell'architettura rurale statunitense da un lato, ed italiana da un altro.

Nelle fotografie di Pane si nota la particolare attenzione per gli agglomerati di case che si dispongono in maniera organica tra loro. Questo aspetto fondamentale dell'architettura-urbanistica rurale è stato catturato magistralmente dal suo occhio. Questo spontaneo raggruppamento spesso raggiunge la configurazione di una massa compatta; essa, in virtù del suo aspetto unitario, sembra essere nata nello stesso momento, mentre è piuttosto il risultato armonico di successive stratificazioni. «A Ischia e Procida sono presenti i più

intensi insediamenti rurali e marittimi, come la Corricella, che si stende ad anfiteatro sopra il porto peschereccio dell'isola e che fa pensare ad una *casbah*, con i suoi dislivelli e passaggi coperti»¹⁴⁸. Tale disposizione è stata dettata sia dalle condizioni orografiche del terreno, sia dalla «necessità di vita e di rapporti umani»¹⁴⁹.



37. La Corricella, Procida. Anni '40.

Quest'ultimo è sicuramente l'aspetto più interessante, perché dettato da aspetti legati più alla sociologia che all'architettura in senso stretto. Queste stratificazioni sono avvenute in modo lento e ciò ha permesso che i nuovi interventi si inserissero omogeneamente nel contesto esistente. Dal dopoguerra in poi invece la nuova edilizia invase prepotentemente le città imponendosi sul contesto, spesso senza tener

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 58.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

conto delle preesistenze. «E sarà bene tener presente che in alcune regioni, come l'Abruzzo o la Calabria, ancor più dell'architettura spontanea è da ricercare e rappresentare l'urbanistica spontanea, e cioè quegli esempi di aggregazione compatta e fatalmente organica, come un'opera di natura, che sono i paesi sorti sulle sommità di un colle o lungo le pendici di una montagna. Tali esempi di urbanistica antica ed elementare vanno considerati, al di là dell'interesse strettamente ambientale o pittoresco, quale una testimonianza ancora intatta delle più antiche forme di vita sul nostro suolo»¹⁵⁰.



38. Veduta dell'abitato di Matera. Anni '40-'50.

¹⁵⁰ R. Pane, *Puglia inedita*, Op. Cit., p. 11.

5.8 La fotografia di architettura nel contesto paesaggistico.



39. Coperture a volte, costiera amalfitana. Anni '50.

Sin dal tempo della sua formazione Pane si dedicò al paesaggio e all'architettura rurale. La sua tesi di laurea, del 1922, verteva sull'architettura rurale dei Campi Flegrei, tema certamente originale per l'epoca. L'attenzione verso l'architettura rurale è segnalata da Marco Dezzi Bardeschi: «Roberto Pane fin dal suo esordio predilige rivolgere l'occhio

passionné del critico (e del fotografo) verso l'architettura minima, quella – per così dire – dialettale o spontanea, anticipando la stessa rivalutazione “politica” dell'architettura rurale che, a metà degli anni trenta, farà Giuseppe Pagano sulla sua “Casabella”¹⁵¹. Già a partire dagli anni venti diversi studiosi iniziarono ad indagare gli aspetti dell'architettura minore, particolarmente significativi furono gli

¹⁵¹ M. Dezzi Bardeschi, *Cura dell'antico e qualità del nuovo. La crociata di Roberto Pane per il rinnovamento della cultura del restauro in Italia*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Op. Cit.*, p. 131.

articoli pubblicati su “Architettura e Arti Decorative”, rivista diretta da Marcello Piacentini e Gustavo Giovannoni¹⁵².

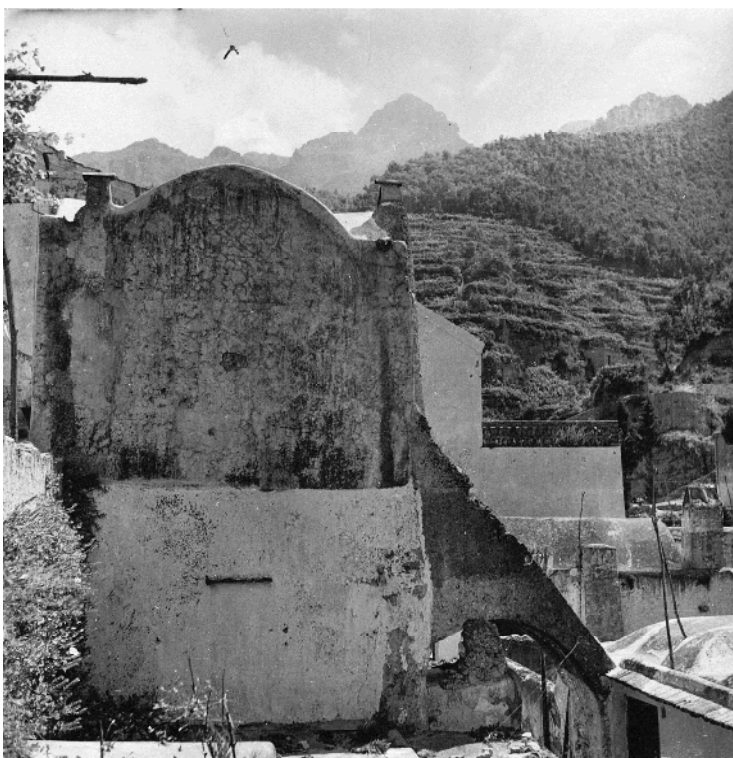
La sua tesi di laurea poi confluisce nello scritto del 1928 pubblicato proprio su “Architettura e Arti Decorative” con il titolo *Tipi di architettura rustica in Napoli e nei Campi Flegrei*¹⁵³. Nell’articolo della rivista Pane sottolineò che in precedenza già altri ricercatori studiarono la casa rustica campana, ma egli guardò non solo alla già conosciuta casa rurale della costa e delle isole, ma anche a quella dell’entroterra come Capua e Caserta, che si differenziò notevolmente dalle prime. In questo scritto comprese già a cosa potesse servire lo studio della casa rurale per la progettazione di nuovi edifici: «Ora, di fronte alle ricerche della casa rustica napoletana compiute da molti architetti, noi sentiamo il bisogno di domandarci quale contributo di ispirazione esse possano portare nel campo della nostra attività artistica; quali elementi sia possibile assimilare da esse per le nostre fabbriche attuali di carattere più o meno affine»¹⁵⁴. Il volume è corredato da dodici disegni realizzati dallo stesso autore che mostrano alcuni esempi di architettura rustica a Napoli e nei dintorni. Egli individuò nella casa rustica un riferimento per l’architettura contemporanea, ma non intesa come mera imitazione delle forme, ma piuttosto come fonte di ispirazione per un consono inserimento nel contesto ambientale. In quel periodo molta architettura moderna estera prendeva spunto proprio dall’architettura rustica italiana e Pane si sentì in dovere di conoscere direttamente queste fonti senza l’intermediazione degli architetti stranieri¹⁵⁵.

¹⁵² Cfr. In ‘Architettura e Arti Decorative’: E. Cerio, *L’architettura minima nella contrada delle Sirena*, IV, 1922; E. A. Griffini, *La casa rustica della Valle Gardena*, VII, 1925; G. Capponi, *Motivi di architettura ischitana*, XI, 1927; G. Gerola, *Architettura minore e rustica trentina*, VII, 1928; R. Pane, *Tipi di architettura rustica di Napoli e nei Campi Flegrei*, VII, 1928; P. Marconi, *Architetture minime mediterranee e architettura moderna*, IX, 1929.

¹⁵³ R. Pane, *Tipi di architettura rustica in Napoli e nei Campi Flegrei*, in “Architettura e Arti Decorative”, VII, 12, 1928, pp. 529-543.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 530.

¹⁵⁵ Cfr. *Ivi*, p. 533.



40. Coperture a volte, costiera amalfitana. Anni '50.

Figura di spicco in tale ambito fu sicuramente il già citato Giuseppe Pagano. L'interesse vero l'architettura spontanea lo pervase a tal punto da portarlo a compiere numerosi viaggi alla ricerca di tale architetture, studiandole e fotografandole.

Pagano, come Pane, fu un abile

fotografo e su di lui sono stati effettuati già alcuni studi¹⁵⁶, mentre per Pane non vi è ancora stato alcuno studio sistematico. Pagano lodò la semplicità di questo tipo di architettura e l'ingegno di semplici contadini che hanno saputo trarre il meglio dai materiali costruttivi locali riuscendo a fornire sufficiente fabbisogno alle necessità abitative. Durante gli anni venti Pagano studiò l'architettura rurale per

¹⁵⁶ Cfr. C. de Seta (a cura di), *Giuseppe Pagano fotografo*, Milano 1979; C. de Seta, *Giuseppe Pagano fotografo*, in *Il destino dell'architettura*. Persico, Giolli, Pagano, Roma-Bari 1985 tesi di dottorato di G. Musto, *Un architetto dietro l'obiettivo: l'archivio fotografico di Giuseppe Pagano*, coordinata da C. de Seta, 2007; G. Musto, *Un architetto dietro l'obiettivo: l'archivio fotografico di Giuseppe Pagano*, in A. Buccaro, G. Cantone, F. Starace, *Storie e teorie dell'architettura dal Quattrocento al Novecento*, Ospedaletto 2008.



41. Paesaggio rurale di Gravina in Puglia. Anni '50-'60.

relazionarla
all'architettura
contemporanea.
Come è stato
notato da
Gianluca
Vitagliano¹⁵⁷,
Pagano realizzò
ben diciassette
fotografie dei
Sassi di Matera
molto prima
che essi
diventassero
argomento di
cronaca con il
libro di Carlo
Levi *Cristo si è
fermato a*

Eboli. Ciò testimonia l'approfondimento dei viaggi e degli studi di Pagano.

Pur interessandosi entrambi all'architettura rurale, Pagano e Pane ne ebbero interpretazioni diverse. Da un lato Pane riconosce che proprio in quel periodo i famosi architetti razionalisti guardavano proprio alla casa rurale mediterranea come esempio di semplicità astrattezza e composizione. Eppure egli non ricercava, come fa Pagano, un prototipo per la progettazione dell'architettura moderna, infatti in *Architettura rurale campana* (1936) afferma: «Noi non crediamo che da queste umili forme si possa o si debba trarre motivo

¹⁵⁷ Cfr. G. Vitagliano, *Conoscenza e conservazione dell'architettura rurale in Terra di Lavoro*. Il contributo di Roberto Pane, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Op. Cit.*

d'ispirazione, intesa nel senso più spicciolo della parola, ciò che importa è concepire una nuova casa che sia, come la sua antica vicina, felicemente intonata al paesaggio, ed è proprio in queste “felice intonazione” che le vecchie case possono costituire una preziosa esperienza»¹⁵⁸. È proprio il rapporto dell'architettura con il contesto paesaggistico che gli interessa e riconosce nell'architettura rurale un felice connubio tra artificio e natura, tra architettura e paesaggio. Pane successivamente trovò un esempio di simbiosi di questi aspetti nell'opera di Gaudì, al quale dedicò una monografia¹⁵⁹. Egli esaltò le qualità artigianali di questo tipo di architettura, che a noi appare come costruita senza regole geometriche, ma che sia stata plasmata dal costruttore con una plasticità che si richiama ai prodotti di argilla realizzati dalle mani di un artigiano. Queste architetture ottennero una armoniosa integrazione con la natura; «paesaggio ed ambiente di storia e d'arte sono assai spesso legati in un'unica immagine; specie in un paese come il nostro in cui l'antico lavoro umano fa quasi ovunque sentire la sua presenza»¹⁶⁰. Pane guardò all'architettura fatta dall'“architetto-contadino” che adattò le essenziali esigenze di vita al contesto paesaggistico in cui si trovava. Tale concetto venne poi ribadito da egli stesso anche sulla rivista “Il Mondo”¹⁶¹.

Di particolare interesse per la storiografia è la mostra del 1936 alla Triennale di Milano organizzata da Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel dal titolo *Mostra dell'architettura rurale nel bacino mediterraneo* di cui fu pubblicato il catalogo con il titolo *Architettura rurale italiana*¹⁶². Come riportato nel catalogo, la maggior parte delle fotografie sono state realizzate dallo stesso Pagano, ma in alcuni casi

¹⁵⁸ R. Pane, *Architettura rurale campana*, Op. Cit., p. 16.

¹⁵⁹ R. Pane, *Antoni Gaudì*, Milano 1964. La seconda edizione del volume, rivista ed ampliata, venne pubblicata nel 1982.

¹⁶⁰ R. Pane, *Paesaggio ed ambiente*, in *La pianificazione regionale*, Atti del IV Congresso INU (Venezia, 18-21 ottobre 1952), Roma 1953, p. 89.

¹⁶¹ Cfr. R. Pane, *Il Paesaggio migliorato*, Op. Cit..

¹⁶² G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Milano 1936.

le fotografie sono di altri suoi colleghi¹⁶³. Tra questi vi fu Roberto Pane che fornì informazioni e fotografie delle isole d'Ischia e di Capri. La mostra del 1936 costituì l'apice della ricerca di Pagano. La mostra era formata da fotografie provenienti da varie zone italiane e alcune da altri paesi esteri bagnati dal Mediterraneo ed erano accompagnate da brevi didascalie. Il parallelo tra architettura rurale ed architettura contemporanea fu ben esplicitato dai due curatori nel catalogo: «il linguaggio autoctono della civiltà mediterranea, linguaggio che parla anzitutto con spregiudicato raziocinio e che dallo stesso ragionamento funzionale trae motivo di lirica espressione artistica. Questa maniera di esprimersi è assai prossima, moralmente e quasi anche formalmente, al credo degli architetti contemporanei»¹⁶⁴. E continuando: «caratteristica della edilizia rurale è la tendenza a limitare la propria fantasia normalizzando, appena è possibile, gli elementi di composizione (finestre, pilastri, arcate) tenendo al ritmo cadenzato con la ripetizione di identici elementi strutturali. Questo è un atteggiamento proprio dell'edilizia più evoluta, originato dalla comodità tecnica e sboccante, con questa applicazione dello "standard", in un risultato architettonico»¹⁶⁵.

Interessante è il contributo di Pane in *Puglia inedita* del 1950 per la rivista 'Metron'. Qui egli descrive un viaggio compiuto in Puglia per conto della Triennale di Milano che stava organizzando per la sua IX edizione (1951) una mostra dell'architettura spontanea che «riprende, in forma assai più ampia e con quel carattere sistematico

¹⁶³ «P.N. Bernardi di Firenze, per parecchie illustrazioni della casa toscana; M. Bucciatti, per informazioni e fotografie delle case rurali del Basso Egitto; N. Chiaraviglio di Roma, per informazioni sul Lazio; E. Moya di Madrid, per informazioni e fotografie di architettura rurale spagnola; R. Pane per informazioni e fotografie di Ischia e Capri; G. Pellegrini, per una documentata relazione sulla Tripolitania; G. Pulitzer-Finali, per il Sahara Sud-Algerino e A. Scattolin per preziose indicazioni sui tetti di paglia del Veneto. Il R. Politecnico di Palermo ci ha fornito interessanti rilievi delle case rurali della provincia di Palermo. Il prof. Gino Chierici, infine, ha cortesemente messa a nostra disposizione una ricca raccolta fotografica dei trulli pugliesi» (G. Pagano, G. Daniel, *Op. Cit.* p. 6).

¹⁶⁴ G. Pagano, G. Daniel, *Op. Cit.*, p. 71.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 76.

che è premessa di una più approfondita esperienza di cultura, il tentativo intrapreso, molti anni or sono, dal compianto Pagano»¹⁶⁶.

Come sottolineato da Scazzosi, Pane ha maturato nel tempo una cultura aggiornatissima a livello internazionale in merito al paesaggio «tanto da fare riferimento con facilità ai grandi protagonisti suoi contemporanei, da Pietro Porcinai paesaggista, a Kenneth Clark storico dell'arte e del paesaggio, a Virginio Bettini, geografo ed ecologo, a Barry Commoner, biologo ed ecologo, e conosce personalmente molti di loro. Tratta delle grandi tematiche che vengono affrontate a livello internazionale, oltre che nazionale e che coinvolgono scale diverse e temi assai differenziati: dai problemi del restauro dei giardini storici, a quelli posti dall'ecologia; dalla tutela del patrimonio storico, alla qualità della nuova architettura»¹⁶⁷. Per lo storico il rapporto tra uomo e natura è un rapporto sviluppatosi nel corso dei secoli, una “coralità” sedimentata nella memoria che deve essere conservata e tramandata. Pane però è cosciente che il paesaggio è in continua trasformazione e non vuole assolutamente evitarlo bensì controllarlo: «L'ambiente non è soltanto un contesto di forme estetiche da tramandare al futuro, ma qualcosa di vivo, che, in quanto tale, non può non essere subordinato all'evolversi della vita associata [...] Il monumento d'eccezione è legato al suo ambiente, ma non è detto che tale ambiente non possa e non debba mutare: d'accordo»¹⁶⁸.

Nella relazione tenuta al Congresso nazionale di urbanistica del 1952 egli scrisse che una nuova opera architettonica dovrebbe essere il frutto «né di impotente imitazione dell'antico né di indifferente e provinciale ripetizione delle nuove esperienze altrui. In altre parole, si tratta di considerare il paesaggio come un elemento della nostra

¹⁶⁶ R. Pane, *Puglia inedita*, Op. Cit., p. 11.

¹⁶⁷ L. Scazzosi, *Roberto Pane e il paesaggio: attualità del pensiero*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), Op. Cit., p.465.

¹⁶⁸ R. Pane, *Italia da salvare: tattica e strategia. Lettere a “Casabella” di Rosario Assunto e Roberto Pane*, in “Casabella”, 320, 1967, p. 6.

invenzione; elemento determinante di un carattere positivo e non una coercizione; un chiaro e visibile impegno figurativo e non un mascheramento»¹⁶⁹. Quindi notiamo che nel pensiero di Pane la conoscenza dei valori ambientali servirà non solo a comprendere le ragioni della tutela, ma anche della nuova progettazione che dovrà rispettare il contesto in cui si inserisce.

Egli dava addirittura più “razionalità” all’architettura rurale che a quella razionalista che di cui si parlava molto in quel periodo; egli sostiene che «l’architetto razionalista [...] avendo a disposizione la più grande varietà di mezzi che sia mai stata al mondo, si fa troppo spesso schiavo del cemento armato [...] e tende a fare un’architettura cosiddetta “sincera” dimenticando che la insincerità, cioè la non rispondenza tra interno ed esterno, è riconoscibile in tutta la più grande plastica muraria del nostro passato»¹⁷⁰. Nel già menzionato libro del 1961 *Campania, la casa e l’albero*, particolare importanza viene riservata al paesaggio, e in particolar modo al paesaggio modellato dal contadino con la creazione di limoneti oliveti ecc.

Pane in questa opera di documentazione ricercò la tradizione campana, che andava appunto dalle espressioni di architettura spontanea, agli agglomerati urbani, alle coltivazioni. Ma oltre agli aspetti più legati all’architettura e al paesaggio, egli si dedicò anche alla ricerca del folclore che a poco a poco andava scomparendo. Dalle sue fotografie vediamo quindi prodotti di artigianato, abiti tradizionali, usi e costumi del posto radicati da secoli che però erano destinati ad essere cancellati. Il folclore rappresentato da Pane però non è quello banale, l’attrattore turistico, ma inteso come tradizione del luogo. E ciò è avvalorato dal fatto che in questi luoghi il turismo non esisteva, e spesso non esiste ancora oggi.

¹⁶⁹ R. Pane, *Paesaggio e ambiente*, in *La pianificazione regionale*, Atti del IV Congresso INU (Venezia, 18-21 ottobre 1952), Roma 1953, p. 89.

¹⁷⁰ R. Pane, *Architettura rurale campana*, *Op. Cit.*, p. 6.



42. *Paesaggio rurale avellinese. Anni '50.*

In *Italia '61* Pane individuò tre tipi di architettura rurale in Campania: quella marittima, caratterizzata da coperture a volta di varia forma presente lungo la costa e le isole, quella a corte della Terra di Lavoro tipica di Aversa, Capua e Caserta, e quella casa a due piani con copertura a tetto e scala esterna comune a molte regioni dell'Italia centrale e meridionale. Mentre il primo tipo era stato già indagato da diversi studiosi, tra cui lo stesso Pane, gli altri due risultarono sicuramente molto meno noti e quindi la loro documentazione costituì un prezioso materiale inedito. Pane ne riconobbe gli aspetti tradizionali anche nella loro realizzazione tecnica e rivelò la difficoltà pratica di restaurare ad esempio le cupole: «oggi riesce molto difficile restaurare l'antica tecnica del battuto di lapillo (composto di lapillo e latte di calce, a copertura delle belle volte antiche), poiché, al solito,



43. Loreto Aprutino. Anni '50.

non vi sono operai capaci di eseguire un lavoro che, richiedendo molte giornate lavorative, è divenuto antieconomico»¹⁷¹.

L'intreccio tra natura ed architettura è stato rappresentato sia attraverso le sue

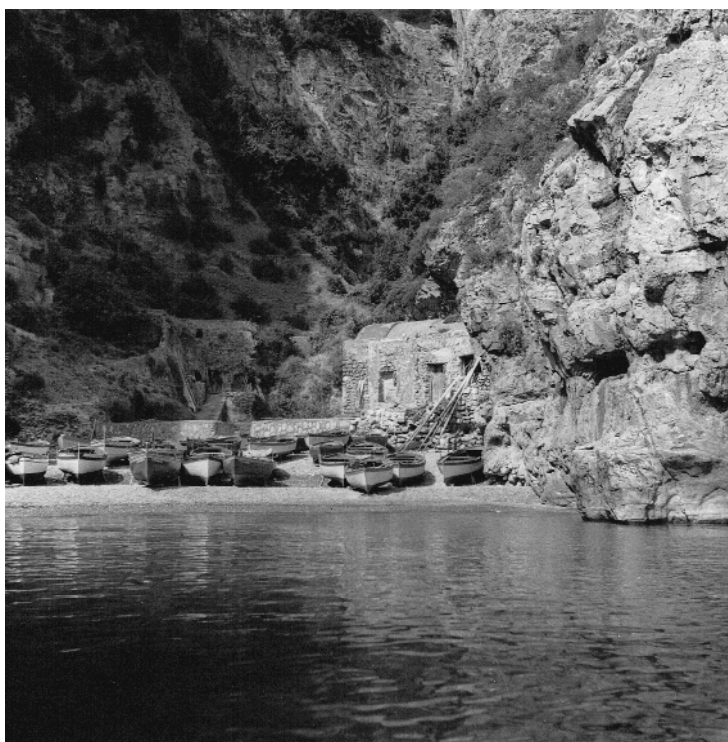
fotografie che attraverso frasi

evocative come questa: «L'albero che adorna le corti di Terra di Lavoro è il limone, addossato ai bianchi pilastri che reggono le logge; esso è ben posto al sole, mentre lo spazio chiuso lo protegge dal vento»¹⁷². L'analisi di Pane si soffermò anche sui contesti paesaggistici in cui la natura costituisce l'aspetto predominante. Tema che in alcuni luoghi, come il Cilento, sono presto coinvolti in una espansione turistica di massa che causerà la costruzione di nuovi edifici senza alcuna pianificazione a discapito delle bellezze originarie del luogo, così come già accaduto in altre più famose mete turistiche campane. «Allo scopo di assicurare almeno l'immagine tuttora presente, sono state raccolte numerose fotografie della costa nei suoi aspetti più tipici; fitti boschi di pini, piccoli vigneti riparati dalle rocce, ulivi agavi e fichi d'India, sono gli elementi ricorrenti di questo paesaggio»¹⁷³.

¹⁷¹ R. Pane, *Campania, la casa e l'albero*, Op. Cit., p. 57.

¹⁷² *Ivi*, p. 60.

¹⁷³ *Ivi* p. 93.



44. Fiordo di Crapolla, Massa Lubrense. Anni '50.

Tra gli anni cinquanta e sessanta Pane cercò, oltre che di documentare tali architetture, di individuare gli strumenti urbanistici necessari per garantire uno sviluppo adeguato del territorio campano. Per tale scopo egli si dedicò alla scoperta di

territori allora ancora poco indagati

e quindi a rischio di una inconsapevole trasformazione irreversibile: le regioni del Sannio, dell'Irpinia e della Terra di Lavoro. L'obiettivo del volume, come lo stesso Pane scrisse, era quello di mostrare l'eterogeneità del paesaggio campano.

Già *Napoli imprevista* racchiudeva quella concezione di paesaggio che anticipava la definizione di monumento, scritta poi nella Carta di Venezia nel 1964 dallo stesso Pane, unitamente con Gazzola, che nel primo articolo così recita: «La nozione di monumento storico comprende tanto la creazione architettonica isolata quanto l'ambiente urbano e paesistico che costituisca la testimonianza di una civiltà particolare, di un'evoluzione significativa, o di un avvenimento storico [...]». La Carta di Venezia costituì un fondamentale e prezioso aggiornamento della Carta del restauro di Atene del 1931 e quella italiana del 1932. L'importanza del passaggio

di scala dal singolo monumento al contesto storico-artistico verrà poi sottolineato dalla codificazione di tale assunto nel convegno di Bath del 1966. Nella relazione introduttiva della Carta Pane scrive «l'ambiente non è un accessorio ma la vita e il respiro stesso delle opere che vogliamo tutelare». Rispetto alla Carta di Atene del 1931 la maggiore innovazione della Carta di Venezia consistette proprio nel richiamare l'attenzione sulla tutela e la salvaguardia dei valori ambientali¹⁷⁴.

Per tutelare il paesaggio, egli credeva fortemente nello strumento dei piani paesistici¹⁷⁵, ma oltre a questo bisognava far maturare una coscienza civica che ancora mancava. E quindi ecco che le numerose sue pubblicazioni sono tese a sensibilizzare l'opinione pubblica e le amministrazioni al fine di impedire che certi abusi vengano compiuti. Qui l'ambiente rappresenta un'opera collettiva, che proprio come il monumento, deve essere tramandato alle generazioni future.

Le pubblicazioni su Ischia e Capri per la rivista del Touring Club, dimostrano quanto Pane scrivesse non solo studi scientifici ma anche su riviste, giornali e appunto su pubblicazioni divulgative. Entrambe le pubblicazioni erano corredate da foto dell'autore: *Taccuino d'Ischia* del 1949¹⁷⁶ e *Mura e volte di Capri* del 1954¹⁷⁷.

Pane ebbe un particolare legame con l'isola di Capri e con la sua architettura. Ne fu un assiduo frequentatore e vi trovò spesso la tranquillità e l'ispirazione per scrivere, dipingere e fotografare. Il primo saggio specifico sull'architettura di Capri fu scritto nel 1947 e fu pubblicata sulla rivista "Le tre Venezie" col titolo *Architettura*

¹⁷⁴ Cfr. G. Fiengo, *Roberto Pane e la "Charte de Venise"*, in Aa. Vv., *Ricordo di Roberto Pane*, Op. Cit. p. 127.

¹⁷⁵ R. Pane, *Città d'arte e paesaggio*, Op. Cit., pp. 80-93.

¹⁷⁶ R. Pane, *Taccuino d'Ischia*, in 'Le vie d'Italia', LV, 5, maggio 1949, pp. 475-482; e in 'Rassegna d'Ischia', anno XXVIII, n.4, luglio-agosto 2007, pp. 25-29.

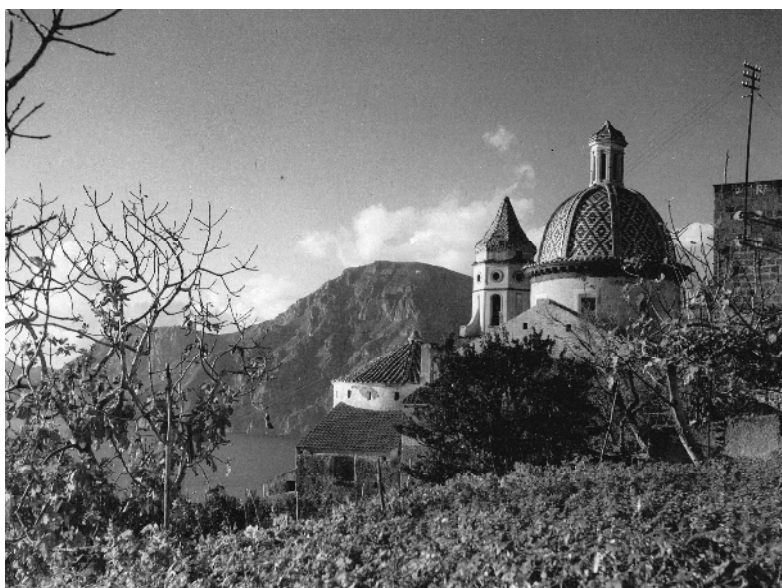
¹⁷⁷ R. Pane, *Mura e volte di Capri*, in 'Le vie d'Italia', LX, 2, febbraio 1954, pp. 193-202.

caprese¹⁷⁸. Questo saggio costituirà i primi due capitoli del primo volume su Capri del 1954 intitolato appunto *Capri*. (*specificare ciò che c'è scritto nelle prefazioni*). Proprio come in *Napoli imprevista*, questo volume presenta il testo affiancato da disegni e fotografie. Sia i disegni che le fotografie colgono aspetti del tutto inediti dell'architettura caprese. I disegni mostrano in modo particolare la caratteristica formale e plastica delle architetture, mentre le fotografie testimoniano ed esemplificano la coralità delle opere architettoniche capresi propugnate da Pane e che voleva tutelare e preservare. «In questo senso la fotografia è intesa come autentico strumento critico»¹⁷⁹. Lo stesso autore nella prefazione ci dice che Capri è uno dei luoghi più fotografati al mondo, eppure la maggior parte delle foto presentate rappresentano luoghi inediti. Sono numerose le fotografie pubblicate nel volume e rappresentano una preziosa documentazione dell'isola negli anni cinquanta, dalla quale è possibile analizzare le successive trasformazioni. Nella prefazione egli espresse il suo pessimismo per il futuro di Capri, proprio come farà l'anno successivo per il volume dedicato a Sorrento: «Capri non è che un piccolo scoglio sul quale troppi appetiti si sono concentrati perché sia possibile difendere il poco che resta con disposizioni ispirate ai consueti compromessi [...] È probabile che tra quindici o venti anni molti di questi aspetti saranno scomparsi o irreparabilmente alterati e, in tal caso, la presente raccolta gioverà se non altro a ricordarli»¹⁸⁰. Pane notò che, oltre alla più bieca speculazione edilizia, a Capri vi fu una falsa attenzione per il paesaggio: le nuove case venivano costruite imitando e scimmiettando la tipica casa caprese. Venivano riprodotte le tipiche volte in muratura col calcestruzzo armato.

¹⁷⁸ R. Pane, *Architettura caprese*, in “Le tre Venezie”, XXI, 4-6, aprile-giugno, 1947, pp. 154-162.

¹⁷⁹ R. Picone, *Capri, mura e volte. Il valore corale degli ambienti antichi nella riflessione di Roberto Pane*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Op. Cit.*, p. 316.

¹⁸⁰ R. Pane, *Capri*, *Op. Cit.*, pp. 11-12.



45. Vettica di Praiano. Anni '50.

Nel volume
*Sorrento e la
costa* (1955)
Pane documentò
l'architettura
della penisola
dalle
testimonianze
antiche a quelle
moderne. Anche
qui lo scopo del

libro era
quello di

denunciare gli abusi urbanistici ed edilizi dando alle fotografie pubblicate il valore di ricordo per un patrimonio prossimo alla scomparsa. Nel volume vi è un'attenta e armoniosa relazione tra testo e immagini; «le fotografie documentano egregiamente singoli episodi o, più spesso, paesaggi urbani e naturali, mentre le pagine scritte mettono il lettore nella condizione di leggerli compiutamente. Ma, c'è di più, dal momento che, a differenza del *Capri*, ove le une e le altre sono materialmente separate, salvo i disegni inseriti tra le seconde, qui, invece, risultano composte insieme in pagine affiancate»¹⁸¹. Nel libro *Sorrento e la costa* si uniscono armonicamente il fotografo, il disegnatore, lo storico dell'arte e dell'architettura.

Nel volume Pane vuole offrire una documentazione della penisola nella sua secolare stratificazione; un ambiente di straordinaria bellezza che però egli, giustamente, vede minacciato «dai mutati costumi, da una diversa ed incontrollata dimensione in pieno e fatale contrasto con quegli aspetti di ingenua gratuità e modestia che ne

¹⁸¹ G. Fiengo, *L'opera di Roberto Pane in difesa della natura e dei valori ambientali*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Op. Cit.*, p. 447.

hanno, per così lungo tempo perpetuato l'immagine»¹⁸². Bruno Zevi, nel recensire il volume *Sorrento e la costa* annovera Pane tra i migliori studiosi che, «esperti delle umane vicende, non confidano nei risultati delle associazioni e, inveleniti per quanto sta accadendo, conducono una loro guerra solitaria accanita» contro la «progressiva rovina del paesaggio»¹⁸³.

Nel 1977 Pane tornerà a documentare la penisola sorrentino-amalfitana su *Napoli Nobilissima* con *Documentazione ambientale della costiera amalfitana*¹⁸⁴, articolo corredato da numerose sue foto. Queste sono una selezione delle immagini realizzate per la mostra itinerante promossa dalla Regione Campania per la realizzazione del piano territoriale dell'Area Sorrentino-Amalfitana. Esse mostrano sia i valori di queste zone, sia gli scempi che si stavano perpetrando. La mostra ed il piano territoriale infatti si proposero di porre un freno a questa problematica.

¹⁸² R. Pane, *Sorrento e la costa*, Op. Cit., introduzione.

¹⁸³ B. Zevi, *Pane a Sorrento. Antichità proiettate sul mare*, Op. Cit., p. 12.

¹⁸⁴ Cfr. R. Pane, *Documentazione ambientale della costiera amalfitana*, Op. Cit., pp. 3-41.



46. Paesaggio rurale di Torre Annunziata. Anni '50-'60.

Altro contributo prezioso fu la pubblicazione, nel 1959, del volume *Ville vesuviane del Settecento*, realizzata insieme ad Arnaldo Venditti, Giancarlo Alisio, Lucio Santoro e Paolo Di Monda. Lo scopo di questo volume consisteva nello studio e nella conoscenza delle ville

vesuviane, ma anche, e soprattutto, alla loro

tutela. Infatti le ville suburbane, costruite nel Settecento lungo la costa vesuviana, erano minacciate in particolar modo a partire dal secondo dopoguerra con la ricostruzione post bellica e con la relativa speculazione edilizia. Questo patrimonio architettonico, infatti, per la maggior parte non era vincolato e la sua conservazione avrebbe corso gravi pericoli, per questo motivo il volume si propose di sensibilizzare e di divulgare l'importanza storica artistica e architettonica di queste ville al fine di provvedere a salvaguardarle. Pane affrontò lo studio delle stratificazioni di quest'area e notò che il primo grande mutamento delle condizioni di essa risaliva al 1839 con la realizzazione della prima gloriosa linea ferroviaria italiana che collegava Napoli a Portici. Essa infatti, correndo lungo il litorale, pose una barriera netta tra l'abitato e la linea di costa, fino ad arrivare al resoconto della situazione contemporanea con la costruzione di edifici altissimi sorgendo «tra le case rustiche e gli orti, vituperando quel

paesaggio che la stolta pubblicità turistica continua a vantare»¹⁸⁵. Pane, coordinatore della ricerca, temeva che da lì a pochi anni questo patrimonio sarebbe stato irrimediabilmente alterato. Nel volume egli esprime il suo rammarico per la scarsità di studi di storia dell'architettura rispetto alla storia delle arti figurative: mentre per i possessori di un quadro è ben facile scoprire che l'opera sia di grande valore, per i proprietari degli immobili non è gradito che si sappia che le loro proprietà siano di valore, perché in tal caso sarebbe vincolato a leggi che ne impedirebbero eventuali modifiche. «Questa rassegna delle ville del tardo barocco napoletano, sparse sulla costa vesuviana da San Giovanni a Teduccio a Torre del Greco, assolve un compito che già molti anni fa mi apparve doveroso; e così quello di documentare un vasto insieme di opere, in gran parte inedite, ed il cui contrasto con le attuali condizioni di vita contribuisce a rendere più sorprendenti e curiose. D'altra parte, la scomparsa di queste forme si va attuando così rapidamente e con tanta noncuranza delle condizioni del paesaggio e d'ambiente, da fa sentire ancora più urgente le responsabilità di conservare almeno il ricordo a chi le considera come significative testimonianze del passato ed importante patrimonio del presente. Né credo di essere troppo pessimista se prevedo che questo libro rappresenterà, nel volgere di pochi anni, la sola superstite immagine di un prezioso mondo scomparso»¹⁸⁶. Pane sottolinea che questa minaccia non solo incombe sulle ville vesuviane, ma anche su quelle venete e quelle siciliane di Bagheria¹⁸⁷. Egli constatò che alcune di queste ville furono addirittura abbattute, come per l'edificio dei Granili «che fu demolito senza che se ne conservasse nemmeno un fotografia»¹⁸⁸. E più avanti scrive: «fotografie e disegni in questo

¹⁸⁵ R. Pane, G. C. Alisio, P. Di Monda, L. Santoro, A. Venditti, *Op. Cit.*, p. 3.

¹⁸⁶ R. Pane, *Le ville e la strada costiera*, in R. Pane, G. C. Alisio, P. Di Monda, L. Santoro, A. Venditti, *Op. cit.* p. 1.

¹⁸⁷ Cfr. *Ivi*, pp.1-2.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 9.

volume si dividono il compito della illustrazione; talvolta il disegno è giovato a reintegrare un prospetto in parte distrutto, come per la Pignatelli di Montecalvo; o a ricomporre la pianta originaria di una fabbrica, liberandola dalla successive divisioni o aggiunte»¹⁸⁹.

Inoltre affronterà anche il delicato tema paesaggistico delle strade. Nel secondo dopoguerra con la grande “motorizzazione” del paese e la sempre maggiore necessità di spostamenti si è mostrata la necessità di costruire nuove strade ed autostrade. Queste infrastrutture spesso non seguivano alcun principio dettami di rispetto per l’ambiente circostante e Pane si chiese se potesse essere conciliabile un’esigenza inevitabile dello sviluppo della civiltà con il nostro prezioso paesaggio. «Una strada del Matese, fiancheggiata da pioppi per molti chilometri, sarà forse privata della sua splendida bordura. Presso Napoli, moltissimi platani sono stati tagliati, e, in generale, si direbbe che alberi e traffico siano divenuti due termini inconciliabili. Ma non è così in molti altri paesi europei, dove le norme che regolano il traffico automobilistico sono più rispettate, e quindi non occorre ricorrere alla distruzione sistematica del verde allo scopo di assicurare la pubblica incolumità. [...] In senso più generale occorre sentire il bisogno di comporre i nuovi tracciati anche in funzione del paesaggio; e cioè creando il paesaggio stesso, come già da qualche tempo si va facendo altrove, per esempio in Francia»¹⁹⁰. Per spiegare i suoi concetti Pane si riferì sia ad esempi diversi, a partire dalla famosa via Krupp che lo stesso Pane definì opera d’arte, alle autostrade contemporanee di paesi esteri come gli Stati Uniti, la Svizzera e la Germania, dove paesaggisti come Gilmore G. Clarke produrranno delle vere e proprie opere d’arte. Egli propose di progettare viali alberati e all’eliminazione della pubblicità stradale.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 11.

¹⁹⁰ R. Pane, *Campania, la casa e l’albero*, *Op. Cit.*, p. 121.

Più volte si scagliò contro la pubblicità stradale troppo invadente ed irrispettosa del paesaggio: «Sta di fatto che ormai non si contano più le grandi insegne poste a valle della strada costiera [amalfitana], in modo da occupare parte dell'orizzonte marino e che, mentre realizzano un richiamo al quale è impossibile sottrarsi, suscitano il profondo disgusto e la vana protesta di chiunque non sia ancora definitivamente abbruttito; e vi sono anche insegne gigantesche, dipinte sulla roccia, in modo da costituire un elemento peculiare del paesaggio così come si vede dalla spiaggia di Maiori»¹⁹¹.

Roberto Pane si dedicò per tutta la vita ai suoi studi e quindi anche alla tematica del paesaggio. A partire dal 1983 iniziò un'ulteriore opera di documentazione della Campania insieme ai naturalisti Lello Capaldo e Annamaria Ciarallo. Questa iniziativa, realizzata con il contributo dell'assessorato alla cultura della Regione Campania, portò alla pubblicazione del libro *Il paesaggio del Sud: itinerari imprevisti in Campania*, dove si uniranno le fotografie e i testi più specificatamente naturalistici a quelle di storia dell'architettura. Il volume fu pubblicato nel 1989 a due anni dalla scomparsa di Roberto Pane con il contributo del figlio Giulio. Nel testo introduttivo al libro Pane si stupisce di quanto la sua conoscenza di un territorio non sia mai esaurita, a testimonianza della continua sete di effettuare nuove scoperte. «Per accorgercene basta por mente ai due opposto accostamenti: quello offerto dai documenti e dai libri, e quello visivo, che componiamo noi stessi raccogliendo fotografie nostre ed altrui, nella speranza che la scelta – pur essendo inevitabilmente parziale, anche se vasta – possa avere significato come immagine sintetica; che cioè la visione sincrona, offerta da un paesaggio, consenta di riconoscere, qua e là, persino i segni di una stratificazione plurimillenaria. Comunque, nessuno dei due

¹⁹¹ R. Pane, *La pubblicità turistica sulla costiera amalfitana*, in 'Napoli nobilissima', vol. XIII, fasc. IV, luglio-agosto 1974, p. 160, e in Id., *Il canto dei tamburi di pietra*, Op. Cit., p. 152.



47. *Costiera Amalfitana .Anni '50.*

accostamenti può bastare da solo; e perciò ricorriamo ad una mediazione: al testo si accompagnano le figure e, alle figure, il commento delle didascalie»¹⁹².

«Per quanto mi riguarda, debbo confessare che soltanto ora sento di conoscere *almeno*

gli aspetti della mia terra; ultima

esperienza, che si va compiendo in modo sistematico, dopo che il desiderio di vedere e fotografare mi ha portato dispersivamente ai lidi più remoti: dalle piramidi azteche e maya alla Grande Muraglia cinese, ai resti delle città romane dell'Africa settentrionale, ai grandi centri europei»¹⁹³.

In rapporto a tale ultima esperienza, alcuni suoi allievi come Fiengo, Casiello e Mormone osserveranno più tardi: «La sua operosità non si limitava, tuttavia, ad un lavoro da tavolino, dal momento che l'innata curiosità e la maniera personale di fare Storia lo inducevano a girare continuamente con la macchina fotografica a tracolla, così come aveva fatto, ad esempio, per mettere insieme, per conto dell'Assessorato alla Pubblica Istruzione e Cultura della Regione,

¹⁹² R. Pane, *Un'immagine della Campania*, in L. Capaldo, A. Ciarallo, G. Pane, *Op. Cit.* p. 7. Il saggio introduttivo di Roberto Pane è datata ottobre 1985.

¹⁹³ *Ivi*, p. 8

quelle vaste documentazioni dei valori d'arte e di natura, esposte nelle mostre "Virgilio e i Campi Flegrei" del 1981 e "Campania sconosciuta" del 1990»¹⁹⁴.

E, analogamente, i suoi amici e collaboratori Lello Capaldo e Annamaria Ciarallo scriveranno: «Il rispetto di cui Egli la faceva segno [riferito alla fotografia di natura] veniva continuamente dimostrato dall'accurata scelta delle inquadrature che tendevano a valorizzare la flora, la vegetazione, almeno quanto i pezzi di archeologia»¹⁹⁵.

In definitiva l'archivio fotografico Roberto Pane rappresenta un vasto repertorio di fotografia di architettura e di paesaggio; e si ritiene che la parte più interessante è rappresentata da quella cospicua parte che riguarda la rappresentazione dell'architettura nella sua "atmosfera" cittadina o paesaggistica. Pane ci ha mostrato in modo magistrale e chiaro i caratteri delle architetture da lui fotografate, ma ci ha anche consegnato un patrimonio che rappresenta una testimonianza storica di valori che spesso, come lo stesso Pane aveva predetto, sono stati corrotti nel tempo.

¹⁹⁴ S. Casiello, G. Fiengo, R. Mormone, Introduzione in Aa. Vv., *Ricordo di Roberto Pane, Op. Cit.*, p. VI.

¹⁹⁵ A. Ciarallo, L. Capaldo, *Roberto Pane e la natura*, in *Ibidem*, p. 454.

6. Conclusioni.

I due casi studio presi in esame appaiono di primo acchito molto differenti tra loro, l'unico punto in comune sembra essere l'anno di nascita dei due autori, il 1897. Da un lato Albert Renger-Patzsch iniziò i suoi studi di chimica per poi intraprendere la professione di fotografo fino a diventare, come già scritto, uno dei fotografi più famosi non solo in ambito tedesco, ma anche a livello internazionale. Dall'altro l'architetto Roberto Pane che fu storico dell'architettura, teorico di restauro e restauratore, pubblicò numerosi volumi e contributi. Come descritto nei precedenti capitoli, Pane fotografò molto e le motivazioni erano dettate prettamente da ragioni di studio. Per lo storico il fine e i mezzi della fotografia erano diversi da quelli del fotografo tedesco: mentre Renger-Patzsch fotografò per professione ed utilizzò apparecchiature di grande formato a banco ottico, Pane praticò la fotografia non per professione, ma per ragioni di studio, di divulgazione e a volte anche per diletto, e utilizzò un'attrezzatura di medio formato Hasselblad, che, seppur professionale, non consentiva di correggere le linee cadenti in fase di scatto a causa della mancanza di corpi mobili.

In questa ricerca sono state individuate e analizzate le fotografie meno conosciute del fotografo tedesco; quelle sue più famose, legate al libro *Die Welt ist schön* e alla corrente della *Neue Sachlichkeit*, sono state già ampiamente studiate. Inoltre lo stesso fotografo prese successivamente le distanze da questo tipo di fotografia incentrato fortemente sul primo piano. In questa sede invece si è ritenuto più opportuno concentrarsi su quella documentazione fotografica che il fotografo tedesco compì, dimostrando così che la sua fotografia si distaccava dall'etichetta della 'Nuova oggettività'. In questa 'seconda fase' Renger-Patzsch ampliò il campo visivo delle sue fotografie ed iniziò a realizzare immagini che non si concentrassero solo sul

soggetto, bensì anche sul contesto in cui era inserito. Così le sue fotografie di architettura, che prima mostrarono solo porzioni dell'edificio, successivamente rappresentarono non solo l'intero edificio, ma anche il contesto in cui questo si ergeva. Renger-Patzsch fotografò, con questo approccio, diversi territori della Germania, tra cui quello della Ruhr, compiendo una documentazione approfondita di questi luoghi, che in quel periodo storico stavano subendo numerosi cambiamenti. Infatti grazie alla presenza di grandi giacimenti minerari presenti nella regione della Ruhr, furono impiantati numerosi edifici industriali. Egli documentò magistralmente quelle zone periferiche della città dove si trovavano a convivere l'industria, i limiti del centro abitato e la campagna. Trasformazioni che il fotografo tedesco non documentò come atto di denuncia, ma come testimonianza di un territorio in trasformazione. Così nella sua fotografia il soggetto non era più il monumento, l'edificio industriale o l'albero, bensì l'insieme; quasi non si comprende quale sia il vero soggetto della foto, infatti questo poteva divenire qualsiasi oggetto compreso nell'inquadratura, ogni cosa rappresentata veniva mostrata con la stessa importanza senza subordinazione reciproca. È proprio questo aspetto della fotografia di Renger-Patzsch – ancora in gran parte inedito¹ – che rappresenta, secondo questo studio, la parte più caratterizzante dell'opera del fotografo. Ed inoltre è proprio questo aspetto della sua fotografia che lo avvicina all'espressione fotografica di Roberto Pane.

Venendo invece alle similitudini tra l'opera fotografica dei due autori, si fa riferimento al contributo di Salvatore Di Liello che interpretò così il tipo di fotografia di Pane in riferimento alle immagini scattate sull'isola di Procida: «immagini tagliate sull'oggetto, l'architettura in primis, sottratta ad ogni sfondo. Che siano disegni o fotografie, il nostro architetto regola sempre il punto di

¹ L'unica pubblicazione in merito è . A. e J. Wilde (a cura di), *Op Cit.*

vista in modo da tagliare inquadrature che non concedono nulla al cielo o al mare se non quanto necessario per completare il ritratto delle nude volumetrie»². Questa descrizione può essere associata certamente alla fotografia della 'Nuova Oggettività', in particolare proprio al primo periodo della fotografia di Albert Renger-Patzsch. Come visto nei capitoli precedenti il fotografo tedesco realizzò fotografie di architettura in cui lo sfondo appariva tagliato e veniva realizzato un primissimo piano dell'edificio. Il parallelo tra Pane e Renger-Patzsch potrebbe sembrare questo, tuttavia non lo è; infatti la descrizione di Di Liello non appare attinente alle caratteristiche generali della fotografia di Pane, ma più legata ad alcune singole esperienze come quelle di Procida. È vero che Pane fotografò molti dettagli, ma essi erano funzionali alla descrizione di un elemento architettonico e non un'espressione fotografica. Come già scritto in precedenza, Pane ebbe sempre molta attenzione per il contesto, sin dalle sue prime fotografie degli anni trenta. Lo storico non mutò mai la sua poetica restando sempre coerente ad essa, mentre Renger-Patzsch ebbe negli anni un cambiamento di rotta, che lo portò dalla ristretta fotografia 'neo oggettiva', alla fotografia di contesto.

L'aspetto di maggior rilievo, che accomuna l'opera fotografica dei due autori, è quindi l'attenzione nella fotografia di architettura per la documentazione del contesto.

² S. Di Liello, *Roberto Pane e Procida*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, Atti del convegno Nazionale di Studi (Napoli, Centro Congressi della Federico II, 27-28 ottobre 2008), Venezia 2010, p. 502.



48. R. Pane, *Casa rurale abruzzese. Anni '40-'50.*



49. A. Renger-Patzsch, *Casa rurale nel nord della Germania. Anni '30.*

Dal punto di vista tecnico entrambi i personaggi realizzarono fotografie con una grande profondità di campo, in cui ogni parte dell'immagine risulta essere a fuoco. Infatti è davvero difficile trovare nei loro lavori fotografici zone sfocate realizzate in modo da far risaltare maggiormente il soggetto (a fuoco) della fotografia. Difatti per entrambi il soggetto della fotografie coincideva con tutto ciò che era rappresentato nel fotogramma. Ciò è sicuramente riconducibile all'aspetto documentario degli autori, infatti ogni parte dell'immagine poteva mostrare dettagli importanti di studio e di approfondimento storico, artistico o sociale.

Altro punto in comune è la ricerca della nitidezza e della chiarezza tonale. Ciò era dettato dalla volontà di rappresentare il maggior numero di dettagli e, com'è per alcune foto di Renger-Patzsch, addirittura fornendo ancora più dettagli di quanto visibile all'occhio nudo. Per ottenere tali risultati ovviamente c'era bisogno di fotografare con un'attrezzatura appropriata. L'uso del banco ottico e del grande formato infatti fu prerogativa di tutto il genere documentario. Ma bisogna tener presente che, mentre fino agli anni trenta non vi era altro modo di fotografare se non attraverso tale attrezzatura, dagli anni trenta in poi utilizzarla andava in direzione opposta rispetto alla tendenza che andava per la maggiore. Infatti tra gli anni venti e trenta apparvero sul mercato macchine fotografiche di piccolo formato – l'Ermanox dal 1924, la Leica dal 1925, la Contax dal 1932 – le quali ebbero una rapida diffusione grazie alla loro praticità e prestazioni. Tali apparecchi aprirono così nuove possibilità fotografiche grazie alla loro praticità e perciò furono scelti dai fotografi che negli anni successivi trasportarono il genere documentario verso il reportage. Ma bisogna anche far notare che il piccolo formato, soprattutto agli inizi, non garantiva una qualità eccellente, soprattutto se si dovevano realizzare forti ingrandimenti. Le apparecchiature a medio formato, che negli anni trenta raggiunsero

qualità eccezionali con la Rolleiflex, rappresentarono il giusto compromesso tra la qualità indiscussa del grande formato e la praticità del piccolo formato. La fotografia di architettura richiedeva, e richiede tutt'oggi, una grande qualità tecnica per riprodurre fedelmente e dettagliatamente ciò che è rappresentato. Per questo motivo i due autori, per realizzare i propri lavori, non utilizzarono mai le pratiche piccolo formato, bensì decisero di adoperare attrezzature professionali che consentissero una migliore qualità e una maggiore possibilità di ingrandimento. Entrambi viaggiarono molto e nonostante ciò non abbandonarono mai l'ingombrante attrezzatura per una più leggera e pratica piccolo formato. Renger-Patzsch fotografò sempre con un banco ottico e Roberto Pane con la medio formato Hasselblad con obiettivi di diversa focale, dal grandangolo al teleobiettivo.

Altro aspetto che lega il lavoro dei due autori è la fotografia di serie, intesa come la produzione di una serie di immagini accumulate da uno stesso tema. Nell'introduzione al *Chiostro di Santa Chiara in Napoli* del 1954 Pane scrisse: «La moderna illustrazione di un vasto complesso pittorico e plastico quale il chiostro maiolicato di S. Chiara non poteva non fare assegnamento su un insieme di immagini tali da fornire al lettore una visione ampiamente descrittiva, sia dei particolari figurativi dell'opera, sia dell'ambiente in cui essa viva. Era quindi desiderabile poter raccogliere un vario materiale di rilievi grafici, fotografie in bianco e nero ed in colore; cioè tutto quanto poteva contribuire, come necessario complemento, ad una documentazione concepita sotto diversi angoli visuali ma con l'intento di raggiungere una visione unitaria»³.

Anche Albert Renger-Patzsch espresse un concetto simile: «Chi conosce il paesaggio, dovrebbe riconoscerlo subito anche in foto, chi non lo conosce, deve riceverne idea corretta. Spesso ciò non è

³ R. Pane, *Il chiostro di Santa Chiara in Napoli*, Napoli 1954, introduzione.

possibile con una sola foto, ma con una piccola serie»⁴. E ancora, nel libro 'Sylt. Bild einer Insel' scrisse che la serie era l'unico modo per liberare la fotografia di paesaggio dalle formule pittoriche e rendere quindi il "paesaggio come documento"⁵.

L'aspetto della 'serie' in entrambi gli autori non si soffermava solo sul concetto sopra esposto, ossia non serviva solo a documentare in modo più esaustivo l'architettura rappresentata, ma vennero fotografati soggetti simili cercati e trovati in luoghi diversi. Ad esempio Pane documentò serialmente l'architettura rurale ovunque egli viaggiasse, e spesso compì viaggi appositamente con questo scopo. Mentre Renger-Patzsch realizzò una documentazione approfondita del territorio in trasformazione della Ruhr. Questo tipo di lavoro seriale comportava tempi molto lunghi e la realizzazione di un archivio con molte fotografie, ma il risultato era una preziosa documentazione dal valore inestimabile. In alcuni casi le singole fotografie possono sembrare piuttosto povere, ma trovano il loro senso quando vengono lette in relazione alla serie. Questo è un procedimento metodico e scientifico che presuppone molto rigore; la fotografia non viene realizzata per ottenere risultati d'effetto e fini a sé stessi, ma in relazione all'ingente lavoro seriale.

Il lavoro seriale era sicuramente legato quindi a una progettualità fotografica. Entrambi infatti concentrarono i propri sforzi su tematiche ben precise che portarono avanti durante l'arco della loro vita; aspetto che caratterizzò il lavoro fotografico di molti professionisti a partire proprio dalla fine degli anni venti, ossia dalla nascita della 'Nuova fotografia'.

⁴ A. Renger-Patzsch, *Vergewaltigung der Landschaft verboten*, Op. Cit.

⁵ Cfr. A. Renger-Patzsch, *Sylt. Bild einer Insel*, Monaco 1936



50. R. Pane, *Casa rurale campana Anni '40.*



51. A. Renger-Patzsch, *Casa rurale presso Essen. 1928*

Per i due autori il progetto fotografico aveva come scopo finale la pubblicazione di volumi. Entrambi gli autori infatti pubblicarono numerosi libri con fotografie realizzate da loro stessi. «Il modello letterario e testuale diventa ancor più importante dal momento che la maggior parte delle grandi opere documentarie viene concepita per diventare un libro. In linea generale, il passaggio dall'immagine isolata alla serie è intimamente legato allo sviluppo delle edizioni fotografiche: è soprattutto l'espansione dell'*edizione* fotografica, nel senso francese e italiano del termine – la produzione di libri –, a imporre il primato dell'*edizione* nel senso inglese, ossia ampliato, del termine, l'*editing* fotografico: il lavoro di montaggio, selezione, organizzazione delle immagini, il loro eventuale tagli e l'assegnazione preventiva degli incarichi»⁶. Al fine della realizzazione del libro era quindi molto importante il progetto inteso come pianificazione da effettuare ancor prima dello scatto. Eccezione a tale approccio rappresentò il libro di Renger-Patzsch *Die Welt ist schön*, (1928, Kurt Wolff editore) che fu invece il frutto di una sapiente selezione di opere che l'autore aveva già realizzato per diversi incarichi professionali. Questo però fu l'unico libro dell'autore tedesco a seguire tale impostazione, mentre quelli successivi risultarono essere il frutto di progetti premeditati. Le fotografie di Pane, che andavano a corredare i propri volumi, non sono il frutto di selezioni di archivio avvenute in un secondo momento, bensì il risultato di progetti fotografici realizzati *ad hoc* per quel determinato volume.

Il lavoro seriale portò entrambi gli autori a produrre numerosi scatti e quindi ad affrontare la necessaria archiviazione. Infatti i progetti fotografici per loro stessa natura producono un numero di fotografie molto rilevante. Questo approccio sistematico alla fotografia si inserisce pienamente nella cultura fotografica del tempo; i due autori non raggiunsero di certo la mole dei lavori colossali di

⁶ O. Lugon, *Lo stile documentario in fotografia. Op. Cit.*, p. 286

August Sander con *Antlitz der Zeit* e di Berenice Abbott con *Charming New York*, eppure produssero un materiale consistente, soprattutto nel caso di Pane considerando il fatto che non era un fotografo professionista. Il lavoro sistematico quindi non si limitava esclusivamente al lavoro sul campo, ma anche a quello di archivio. Lavoro archivistico che inizia a diffondersi proprio a partire dagli anni trenta con documentaristi tedeschi ed americani; in tale contesto si posero i problemi di archiviazione: la conservazione, l'organizzazione, la classificazione e la numerazione. Come già scritto l'archivio di Renger-Patzsch andò quasi del tutto distrutto, quindi non si può avere testimonianza diretta del suo lavoro archivistico; mentre Roberto Pane ha provveduto a sistemare le stampe, i provini e i negativi annotando il luogo e disponendoli singolarmente in appositi raccoglitori.

Oggi è possibile considerare il prezioso e cospicuo lavoro fotografico di Albert Renger-Patzsch e di Roberto Pane come strumento per l'analisi della storiografia architettonica, dalla singola opera alle trasformazioni urbane e paesaggistiche del tempo, dalle problematiche sociali alle interpretazione critica degli autori. Un lavoro che è stato realizzato non solo per il presente, ma anche per il futuro; si ricorda a tal proposito lo slogan di Edwin Roskam del 1940 per il lavoro fotografico dell'associazione americana *Farm Security Administration*: «per il pianificatore di oggi e per lo storico di domani»⁷. Ma si aggiunge che questi lavori possono rappresentare un valido strumento anche per il pianificatore di domani, dato che rappresentano problematiche di trasformazione del territorio urbano e paesaggistico che ancora oggi possono essere considerati attuali.

⁷ E. Roskam, postfazione in S. Anderson, *Hometown. The face of America*, New York 1940, p. 144

7. Appendice.

7.1 Gli scritti di Renger-Patzsch sulla fotografia.

Ziele (Obiettivi)

(In 'Das Deutsche Lichtbild', 1927, p. XVIII, poi in B. Stiegler, A. e J. Wilde, *Albert Renger-Patzsch. Die Freude am Gegenstand. Gesammelte Aufsätze zur Photographie*, Monaco 2010, pp. 91, 92)

La fotografia non è ancora matura. Le aspirazioni di molti fotografi capaci, che emulano l'arte figurativa con i mezzi fotografici, sono oggi gli stessi di quando la fotografia era agli albori, famosa per stile fotografico artistico.

L'arte è a una svolta decisiva. Con il passaggio al nuovo secolo, si fanno valere gli sforzi di evitare le strade battute e di scoprire *nuove regole*.

La rappresentazione visiva in fin dei conti ha avuto nell'arte delle epoche passate, anche quelle meno gloriose, un ruolo significativo. dominavano gli stimoli storici, religiosi, letterari, anche quando nelle diverse epoche cambiava l'obiettivo principale. Tutte queste influenze rallentavano tutto: la fotografia.

La fotografia ha la propria tecnica e il proprio mezzo. Per voler raggiungere risultati con questi mezzi, come raggiunti dalla pittura, porta il fotografo in conflitto con il realismo e la chiarezza del proprio mezzo, con i suoi materiali, con la sua tecnica. E nelle migliori ipotesi potrebbero essere raggiunte solo somiglianze apparenti con le opere dell'arte figurativa.

Il segreto di una buona fotografia, che può avere qualità artistiche come opera d'arte visiva, si basa sul suo realismo. Per le impressioni che si percepiscono dalla natura, dalle piante, dagli animali, dai lavori

dei capomastri e degli scultori, dalle creazioni ingegneristiche e tecniche, noi abbiamo la fotografia come strumento affidabile. Ancora troppo poco vengono valutate queste possibilità, permesse dalla magia dei materiali. La struttura del legno, della pietra e del metallo sono illustrate così bene nel loro carattere attraverso questo mezzo come mai prima nell'arte dipinta. Noi possiamo esprimere fotograficamente la sensazione dell'altezza e della profondità con incredibile precisione, e nell'analisi e nella riproduzione dei più veloci movimenti la fotografia è dominatrice assoluta.

Per riprodurre le linee rigide della tecnica moderna, il reticolato leggero delle gru e dei ponti, la dinamica delle macchine da 1000 cavalli è solo possibile con la fotografia. Ciò che i suoi sostenitori - finché legati allo stile "*pittorico*" - fanno gravare sulla fotografia: la riproduzione *meccanica* della forma - la fa diventare superiore a tutti gli altri mezzi espressivi. L'assoluta corretta riproduzione della forma, la finezza della gradazione tonale dalle più alte luci fino alle ombre più scure dà alla fotografia tecnicamente riuscita la magia dell'esperienza.

Lasciamo quindi l'arte agli artisti e cerchiamo con il mezzo fotografico di realizzare fotografie, che possono esistere attraverso le sue qualità *fotografiche*, - senza prestiti dall'arte.

Die Freude am Gegenstand (La gioia per l'oggetto)

(In 'Das Kunstblatt, Berlino 1928, pp. 19-22, poi in B. Stiegler, A. e J. Wilde, *Op. Cit.*, pp. 107, 108)

La fotografia esiste da quasi cento anni. Dagli artisti da baraccone si è sviluppata una quantità di seri professionisti.

La fotografia esercita un enorme influsso sulle masse attraverso i film e le riviste illustrate. Lo sviluppo dell'industria fotografica è americana e noi possediamo un magnifico strumento.

Ancora più sorprendente ci appare, quando la cosiddetta “fotografia artistica” è ancora nel sonno della bella addormentata e che alle grandi mostre internazionali trova i maggiori riconoscimenti con le foto nello stile dei pergolati del 1890.

Indubbiamente la fotografia è, in seguito al suo processo meccanico, il mezzo di espressione artistico più rigido, e nel periodo, in cui la fotografia era ancora tecnicamente molto immatura, era ovvio entrare in competizione con l’arte e produrre fotografie, che si cercava di spacciare per “arte” alterando la tecnica con mezzi estranei.

Il processo meccanico della fotografia, la velocità della sua esecuzione, la sua oggettiva riproduzione delle cose e la possibilità, di fissare staticamente i veloci momenti e i più veloci movimenti, costituiscono per il fotografo, che si muove all’interno di predefiniti confini della tecnica fotografica, il più grande e chiaro pregio rispetto a ogni altro strumento espressivo.

Il rigido appoggio dell’“artista della fotografia” agli esempi pittorici è stata da sempre la rovina per il rendimento della fotografia. Sarebbe urgentemente necessario rivedere le vecchie opinioni e considerare le cose sotto un nuovo punto di vista. La gioia per l’oggetto deve crescere, e il fotografo dovrebbe diventare pienamente consapevole della brillante riproduzione materiale della sua tecnica.

La natura non è di certo così insignificante da necessitare continui miglioramenti. Si può sempre ancora all’interno del riquadro di una splendente carta al bromuro, ottenere nuovi effetti di spazi e superfici con mezzi fotografici, e molte cose aspettano ancora colui che riconoscere la sua bellezza. Le fotografie non ritoccate qui rappresentate sono un esperimento in questa direzione.

Vergewaltigung der Landschaft verboten (Violenza sul paesaggio vietata)

(In 'Foto-Beobachter', fascicolo 6, Giugno 1935, p. 201, poi in B. Stiegler, A. e J. Wilde, *Op. Cit.*, pp. 129,130)

Una delle più strane aspirazioni della fotografia di paesaggio "artistica" è di lasciare l'osservatore nel vago circa il vero aspetto del paesaggio, ancora meglio nell'inganno. Proprio come un uomo inadatto fisicamente e intellettualmente crede di aggirare le domande di lavoro attraverso un cosiddetto lusinghiero quadro delle sue qualità, così credo che sia anche per "il fotografo di paesaggio artistico" che trova lo scopo del suo mezzo per lo più non sufficiente, e fa grandi sforzi per nascondere nelle immagini il suo aspetto.

Il desiderio, di arrivare all'apice dell'arte attraverso qualche pittoresco albero di pioppo con nuvole applicate e con una stampa pregiata, ha una certa ingenua commozione, che ha frenato purtroppo lo sviluppo della fotografia di paesaggio. I pittori di seconda categoria, in collegamento con i poetici esempi del periodo del romanticismo, hanno negato una generazione al vedere.

Così non c'era nessuna sorpresa, quando si era arrivati a sceglierne neanche 100, dalle circa 5000 foto di paesaggio che amatori e professionisti di settore da tutte le parti della Germania hanno inoltrato a "Kamera", queste non sono riuscite a trasmettere all'osservatore neanche un quadro soddisfacente della particolarità, della varietà e della bellezza dei territori tedeschi. Siccome erano tutti paesaggi "artistici", invece di cercare titoli come paesaggio di Marsch, paesaggio collinare di Turingia ecc., si sono trovati solo titoli come "logorato dalla tempesta", "benedizioni serali", "veterani". Questi titoli suonano simili a quelli delle riviste familiari degli anni ottanta o a quelli di fotografie moderne? E non sarebbe raccomandabile, di leggere Jean Paul nel testo originale, invece di deviare culturalmente uno studente dell'arte fotografica, che non sa ancora ben controllare neppure l'uso del suo mezzo fotografico.

La violenza del paesaggio per ragioni fotografiche di “arte” è per me vietata – io fotografo soltanto così -, anche il paesaggio. Proprio come appare, così dovrebbe essere prima di tutto il paesaggio. Nessun inganno sulla verità della materia, piuttosto il mostrare l’essenziale dovrebbe essere il nostro principio, senza alcuna differenza tra ciò che fotografiamo. Chi conosce il paesaggio, dovrebbe riconoscerlo subito anche in foto, chi non lo conosce, deve riceverne un giusta idea. Spesso ciò non è possibile con una sola foto, ma attraverso una piccola serie se noi abbiamo gli occhi [attenti per vederla]. Per noi in Germania non è facile così come in Egitto dove le piramidi e i cammelli saltano all’occhio.

Il paesaggio non si mostra a chi sfreccia in macchina. Egli riconosce al più che le strade a Hessen sono peggiori di quella di Sachsen. Anche chi abita lì da tempo, riconosce difficilmente le cose che è a lui sono familiari. La contraddizione, in cui il paesaggio è consueto, mostra la sua particolarità. Così l’abitante delle montagne sente intensamente l’ampiezza solitaria della pianura settentrionale tedesca e al contrario l’abitante della pianura l’orizzonte nascosto dalle imponenti montagne.

Nel paesaggio le gambe sono il miglior mezzo di trasporto, e anche con la piccola fotocamera la questione non viene risolta. C’è bisogno di pazienza, tempo, amore per le cose e anche un po’ di fortuna.

Sylt – Bild einer Insel. Landschaft als Dokument (Sylt – immagine di un’ isola. Il paesaggio come documento)

(In A. Renger-Patzsch, *Sylt – Bild einer Insel*, Monaco 1936, poi in B. Stiegler, A. e J. Wilde, *Op. Cit.*, pp. 137-141)

Ogni mestiere, anche nella forma più alta, è sempre stato legato alla praticità, e anche il più giovane mestiere, la fotografia, deve soddisfare una vasta gamma di competenze.

Per i fotografi amatoriali è questo nella maggior parte dei casi un piacere, che viene alimentato dalle diverse origini delle capacità umane. Il desiderio di imprimere immagini passando ore piacevoli in parte nella cerchia degli amici in parte nei viaggi, dovrebbe essere il motivo principale che porta ad acquistare un apparecchio fotografico. Un altro è il vizio dell'uomo, che viene soprattutto soddisfatto tramite ogni nuovo ingegnoso prodotto dell'industria fotografica. Però solo una piccola parte dei fotografi amatoriali compra una macchina fotografica per usarla per un chiaro e preciso scopo. Tra questi forse si possono menzionare gli storici dell'arte e gli architetti. La macchina fotografica ha spodestato la matita dei tempi passati. La mancanza di scopi del fotografo della maggior parte dei fotografi amatoriali, di cui ne facevo parte anche io, mi ha sempre sorpreso e spesso ho cercato, quando si è presentata l'opportunità, di rendere utili le forze e i mezzi per un preciso scopo in tale ambito. La fotografia, poi, la si dovrebbe rendere ancora più utile per la collettività piuttosto che per l'aumento del fatturato del bilancio. Lo sviluppo della costruzione delle macchine fotografiche nell'ultimo decennio dà anche alle persone pigre, che non voglio trasportare molte cose, l'opportunità di andare in territori che non solo gli darà molta gioia, ma anche – soddisfacenti riprese – per i tempi futuri che non resteranno senza significato: il paesaggio come documento.

La fotografia agli inizi si è impegnata quasi esclusivamente con la rappresentazione. La difficoltà del procedimento, la complicatezza della sua esecuzione e l'impossibilità di effettuare riprese istantanee, hanno confinato il fotografo nel suo atelier. Con il perfezionamento dei procedimenti, in nome dell'invenzione della lastra secca, si iniziò – accanto ad altri campi – a dedicarsi preferibilmente anche al

paesaggio. Gli uomini, che si sono cimentati in questo campo, erano profondamente ispirati da ambizioni artistiche, il loro ideale era un paesaggio di fantasia senza un particolare carattere locale marcato, che era addirittura indesiderato, e spesso lo si cercava di reprimere attraverso interventi manuali durante il processo del positivo. L'obiettivo era quello di prendere in prestito modelli letterari e pittorici. Ancora oggi gioca un grande ruolo questo aspetto della fotografia di paesaggio. A questa cosiddetta fotografia di paesaggio "artistica" che ha avuto indubbiamente i suoi meriti ed è stata anche necessaria come fase di sviluppo, io vorrei ora contrapporre il modo di riprendere che ha lo scopo di riprodurre il paesaggio come documento. Noi ci distacciamo quindi dall'ideale letterario-romantico e prendiamo il paesaggio come dato. L'albero di pioppo non avrà per noi un significato decontestualizzato, come prima, esso si riferirà lì dove questo influenza il carattere dell'immagine del paesaggio, dunque per esempio nella Franconia o nel Reno superiore. Allo stesso modo per noi le betulle non sono più così importanti, se non le si considera – per citare un esempio – nel paesaggio paludoso della pianura della Germania del nord. Il nostro modo di fotografare un paesaggio propone molto meno l'amore per la fotografia, ma piuttosto la volontà di una amorevole immersione nell'identità del paesaggio. Solo così possiamo creare un ritratto del paesaggio. La verosimiglianza deve essere la condizione di base. Per noi tutto ciò che evidenzia il carattere deve essere benvenuto, noi dobbiamo condannare il caso, da noi onnipresente. Dovremmo anche evitare i maggiori luoghi di interesse che vengono fotografati migliaia di volte. La nostra vanità deve essere fermata a fare la milleunesima fotografia.

L'arte, in particolar modo la pittura e il disegno, è capace di creare in maniera convincente il carattere di un paesaggio in una sola immagine. Il suo segreto è la elaborazione di ciò che si è visto verso un'immagine visiva, che l'artista con la matita o il pennello porta sulla

superficie come una realtà completamente nuova, che si potrebbe forse considerare come un estratto del paesaggio.

La fotografia al contrario, legata al reale, non è capace di un risultato simile. Il fotografo sarà dunque obbligato quasi sempre a realizzare serie fotografiche, per far comprendere ai fruitori il carattere di un paesaggio. Una serie fotografica del genere è dimostrata nelle riprese dell'isola di Sylt.

La piccola isola del Mare del Nord Sylt, che ha solo pochi chilometri quadrati, appartiene allo stesso tempo a uno dei più grandiosi e variegati paesaggi della Germania. Nel contrasto forte che c'è tra la turbolenta costa dell'ovest con il suo mare quasi sempre agitato e la solitaria e silenziosa spiaggia dai bassi fondali, dove le onde mormorano silenziosamente oppure il mare forma uno specchio. Le superfici nere della landa cambiano con le bianche dune mobili, la spiaggia pianeggiante con il profondo dirupo. Nel nord le dune mobili ricordano selvagge catene montuose, e i piccoli stagni della palude appaiono al nostro occhio come i laghi misteriosi delle montagne. Siccome manca ogni metro di paragone perdiamo la possibilità di giudizi consueti, e il paesaggio diventa per noi una magia estranea, che si esprime addirittura negli alberi, battuti dal forte vento permanente del nord-ovest, che crescono in forme grottesche per la conservazione della loro esistenza. Le sparse case isolate si appiattiscono sulla terra e i loro tipici tetti di canne si espongono alla tempesta. Solo nei villaggi accoglienti come Keitum, dove le case si proteggono uno con l'altro contro il vento, si innalzano di un piano dal piano terra. La recinzione del giardino è fatta con le grandi pietre dei campi, le loro fughe sono riempite con terra nella quale cresce l'erba. Un cosiffatto recinto resiste quasi l'età di un essere umano, che ferma il vento e così rende possibile una modesta cultura dell'orto anche con queste sfavorevoli condizioni. Nello stesso tempo è sottolineata l'unicità di una mentalità fiera e forte: la mia casa è il mio borgo.

Le riprese, che svelano notevolmente il carattere di un paesaggio, sono di grande importanza per i tempi futuri perché ci danno una chiara immagine di quello che era. Sempre di più il crescente traffico distrugge l'originalità del paesaggio e noi stessi potevamo e possiamo vedere ogni giorno come scompaiono belle e vecchie case dei contadini, le isole Halligen e le altre isole diventano come la terraferma. Sarebbe sbagliato condannare questo sviluppo, che è necessariamente condizionato dalla crescita delle industrie e le formazioni della metropoli. Però dovremmo sentire l'obbligo di trasmettere ai posteri l'immagine del paesaggio dei nostri tempi, come hanno fatto anche i nostri antenati, io vi ricordo il caso di Merian.

Questo sviluppo dell'isola di Sylt appare forse ai nostri occhi particolarmente forte. A causa della costruzione della diga di Hindenburg si è sviluppato già un territorio nuovo nel sud e forse vedremo già ai nostri tempi che lì crescerà il grano, dove pochi anni fa c'era ancora il vasto mare. Il porto di Munkmarsch, che prima serviva la usuale tratta marittima, offre il suo molo, già in parte distrutto, come posto per ormeggiare alcuni pescherecci. In opposizione al bel villaggio di Keitum con la sua sopraelevata chiesa romanica fortificata del primo medioevo – solo la torre è del tredicesimo e il quattordicesimo secolo – c'è il villaggio balneare Westerland, dove gli imprenditori senza scrupoli hanno costruito verso la fine del secolo un albergo orrendo accanto all'altro. La costa dell'ovest, essendo esposta al continuo impatto del mare, cambia di continuo la sua forma, anno per anno si corrode la falesia rossa e i lunghi e costosi sforzi per fortificare la costa con scogliere e ammassi, spesso vengono distrutti in pochi giorni di tempesta. Nel nord, presso List, le dune sono in lenta e costante movimento, coprendo la landa e le piantagioni con finissima sabbia bianca, e così dando nuova forma al paesaggio decennio dopo decennio.

E così abbiamo voluto intendere la riproduzione del “paesaggio come documento” come un obbligo, che per noi ha più stimoli rispetto a una ripresa dei splendidi tramonti, che vengono spacciati per riprese di chiari di luna. Detto in breve: non una gloriosa parata fotografica, ma un servizio per uno scopo.

Ueber Architekturaufnahmen (Sulla fotografia di architettura)

(Lettera tra il 1960 e il 1963 in B. Stiegler, A. e J. Wilde, *Op. Cit.*, pp. 277, 278)

La qualità di una foto è basata, come esposto in un'altra occasione, su un giudizio in parte percepibile e in parte tecnico.

Il fotografo, occupato nella sua professione da infiniti settori diversi delle quali dovrebbe avere tutte le conoscenze specifiche, è sovraccaricato, si pretende da lui, che dovrebbe studiare storia dell'arte per poter giudicare l'architettura che lui deve riprendere. E tuttavia dipende tutto dal suo giudizio. Poiché questo determina il preciso punto di vista che lui deve scegliere, la luce che lui deve aspettare ed il mezzo ottico che lui deve usare.

Però lui ha una grande consolazione: cioè che gli edifici originariamente non sono stati costruiti per gli storici d'arte, che poi ne faranno preda, ma per le persone, che in un tempo in cui c'erano più uomini colti che tecnici, si credeva a una giusta percezione per il valore delle cose, rispetto a oggi.

Gli si dovrebbe chiedere che lui dia una viva impressione, per cui lui si farà condurre in prima battuta dal suo istinto. Chiaramente non inteso nel senso frivolo del termine. Attraverso estetici valori casuali di una certa illuminazione, o la patina dell'età non dovrebbero sedurlo a effettuare riprese, che rendono importante una cosa insignificante. Bisogna avvicinarsi come un amante alla costruzione; ma lo si dovrebbe fermare a riconoscere i difetti dell'amata!?

La storia è una realtà, e spesso si sono costruiti per secoli le nostre chiese antiche, spesso si possono leggere gli sviluppi stilistici dal romanico fino al barocco e per questo sono particolarmente preziose dal punto di vista della storia dell'arte. E noi dovremmo riconoscere che le eccezionali decorazioni tardogotiche del duomo di Münster non sono alla pari della natura e l'alta qualità dei concetti principali del romanico.

Poiché l'architettura è un'arte applicata, il costruttore si aspetta che il capomastro soddisfi determinati requisiti, come per esempio la separazione del coro dalla navata nella chiesa medioevale attraverso l'ambone. Questo ambone si offriva agli architetti come difficoltà, che doveva essere superata, e assicurava all'architettura una serie di belle soluzioni, così come a Naumburg, dove l'architetto ha sacrificato lo spazio, ma lo ha trasformato in opera d'arte, o come nel duomo di Würzburg, dove lo spazio è stato conservato e la separazione è avvenuta attraverso la magnifica cortina in ferro battuto di Oegg. La piuttosto discutibile legge francese, che per ogni camino in casa era richiesta una particolare canna fumaria, fu occasione e incentivo per gli architetti per realizzare opere di architettura belle e decorative. Così si accerta il superamento artistico delle difficoltà del valore dell'architettura, e si vuole considerare la storia non come realtà, ma come valore assoluto, così non ci sarebbero alcune differenze di valore (con l'eccezione dell'età). Il fotografo competente ha naturalmente la storia da rispettare, ma io dichiaro a riguardo che lui per il suo lavoro vede le costruzioni come fenomeno ottico. Per questo occorrono occhi attenti. Gli occhi che fissano, che catturano i fatti storici, per catalogarli sono assolutamente legittimi e necessari. Per ciò che noi intendiamo, loro sono inadatti.

7.2 Gli scritti di Roberto Pane sulla fotografia.

Io non vedo con i miei occhi ma attraverso di essi

(In “Napoli nobilissima”, vol. II, 1962-63, pp. 78-79; poi in *Attualità dell’ambiente antico*, Firenze 1967, pp. 128-130 e in *Attualità e dialettica del restauro: educazione all’arte, teoria della conservazione e del restauro dei monumenti*, Chieti 1987, pp. 250-252)

Con queste parole di W. Blake ha inizio uno dei tanti volumi sulla fotografia, pubblicati negli anni del dopoguerra, in America e negli altri paesi di lingua inglese. Questo di cui mi pare opportuno fornire un cenno è di Eric de Marè ed ha per titolo *Photography and Architecture* (Praeger, New York, 1961). Come già annunzia il titolo, l’autore si è proposto di offrire un insieme di illustrazioni di ambienti e di particolari architettonici, accompagnandole con alcuni scritti circa i modi con cui un’architettura può essere interpretata. Tali scritti hanno quel carattere approssimativo ed empirico che tanto spesso è presente in simili trattazioni; ciò non toglie però che la realtà delle esperienze compiute possa contribuire positivamente ad un chiarimento critico.

Leggo ad esempio: « Alcuni deplorano che le fotografie dell’architettura siano spesso ingannatrici, e che non rivelino il vero aspetto ed il carattere di un edificio. Una struttura indistinta, situata in qualche orrido deserto di sterilità culturale e vista il più delle volte sotto i grigi cieli di quest’isola acquatica (evidentemente l’Inghilterra) può esser fatta in modo tale da apparire in una foto come un capolavoro in un mondo di sogno: là dove il sole è sempre splendente, i cieli sono del più profondo blu mediterraneo, gli alberi eternamente frondosi, il chiaroscuro un puro dramma. Un mondo dove lo stucco, bianco come la neve, non è mai incrinato e tutti i materiali posseggono una ricchezza di tessitura da essere conoscibile direttamente solo sotto l’influenza della mescalina. Ma perché deplorare tutto questo? La visione è reale abbastanza e lo stimolo fornito ad altri può essere valido. Se un fotografo può fare in modo che uno stupido edificio o una lugubre strada appaiano interessanti e stimolanti, vuol dire

allora che egli stesso ha creato qualcosa e che ha più sensibilità architettonica che non quelli stessi che disegnarono l'edificio o formarono l'ambiente. Egli ha avuto, per citare T. S. Eliot, tale visione della strada che la strada stessa difficilmente potrebbe intendere. La fotografia non è in nessun modo una visione realistica ».

Qui, come l'attento lettore avrà già inteso, sono rilevabili alcune confusioni. È chiaro, anzitutto, che l'aver reso interessante ciò che, come architettura, era solo banalità senza forma, non significa affatto che il fotografo abbia « più sensibilità architettonica »; la sensibilità da lui dimostrata riguarda solo la scelta dei rapporti chiaroscurali in una determinata prospettiva e condizione di luce, e la intrinseca qualità formale di ciò che compone la reale architettura della strada non può essere chiamata in causa se non come l'occasione colta dal fotografo.

Quanto poi al « realismo », non v'è forse alcun'altra parola il cui significato sia altrettanto vago ed esteticamente equivoco; alcune recenti discussioni tra narratori italiani, a proposito di realismo e sperimentalismo, ce ne hanno fornito una ennesima prova. All'origine di molte distinzioni del genere mi pare esser presente una vera e propria grossolanità: quella cioè che impedisce di riconoscere come, in molte espressioni apparentemente « realistiche », i rispettivi autori abbiano compiuto opera di straordinaria trasfigurazione, e che in simili casi, il dato, appunto, della grossolana verosimiglianza (che è poi la realtà per coloro che non sanno vedere) non dovrebbe essere confuso con ciò che ha valore estetico; valore che tutte le polemiche e discussioni, non escluse quelle fondate sugli « ismi », dovrebbero, invece, necessariamente presupporre.

Ma, oltre al discorso relativo alla libera ed occasionale fotografia di un episodio architettonico o urbanistica, sorge un'altra interessante questione della quale avrei forse dovuto occuparmi più diffusamente già da qualche tempo, non foss'altro per il favore che le mie fotografie hanno incontrato qua e là; e cioè la questione della interpretazione dei monumenti d'arte; di quelle opere che si conoscono normalmente soltanto attraverso le riproduzioni eseguite dai cosiddetti fotografi professionisti; fotografie che nessun problema si pongono oltre quello di rendere l'immagine nel modo

più chiaro e neutrale; anzi, a tal punto neutrale da poter soddisfare qualsiasi richiesta, proprio perché destituite di ogni scelta o determinazione di gusto.

Sembra esser ormai ovvio ed evidente che la fotografia di una scultura o di una architettura costituisca già il principio di una valutazione critica e che il testo dello storico dell'arte debba esser necessariamente legato ad immagini, se non da egli stesso eseguite, da egli stesso dirette. Eppure, ancora oggi ciò si verifica soltanto in rari casi. Ad esempio, un recente ed ottimo studio su Michelangelo architetto, di James S. Ackermann, è illustrato nel modo più indifferente e banale possibile. D'altra parte, anche in questo campo le opinioni degli studiosi non sono concordi. C. B. giunge persino ad affermare che le illustrazioni non gli sono necessarie (essendo, implicitamente, tanto espressiva la sua prosa da poterne fare a meno), mentre C. L. R. dice che per lui solo le foto sono importanti (essendo i discorsi degli altri tanto noiosi e sbagliati da bastare le immagini delle opere alle quali essi si riferiscono).

A questa sommaria digressione resta solo da aggiungere che i monumenti e l'ambiente, sia in Italia che altrove (ed in Italia più che altrove), divengono ogni anno meno decentemente illustrabili per mezzo dell'obiettivo fotografico; che, per conseguenza, si è spesso tentati di preferire la vecchia fotografia ad una nuova, pure essendo consapevoli di compiere, per questa via, un anacronismo, se non addirittura un falso storico, dal momento che si fornisce una testimonianza di sessant'anni fa come se essa fosse valida ancora oggi.

Premete il bottone, noi facciamo il resto

(In "Napoli nobilissima", vol. III, 1963-1964, p. 161; poi in *Attualità dell'ambiente antico*, Op. Cit., pp. 159-160)

«In ogni attività produttiva e spontanea accade qualche cosa in me stesso mentre io leggo, guardo un paesaggio, parlo con gli amici, ecc. Io non sono, dopo l'esperienza, lo stesso di prima. Nelle forme alienate di godimento, dentro di me non accade nulla; io ho consumato questa o quella cosa, ma nulla è cambiato in me stesso e tutto ciò che resta sono i ricordi di quel che ho fatto. Uno dei più evidenti esempi di questo tipo di consumo del

piacere è quello di scattare istantanee, che è diventato una delle più significative attività ricreative. Lo slogan della Kodak, ‘premete il bottone, noi facciamo il resto’, che fin dal 1889 ha favorito la diffusione della fotografia in tutto il mondo, è simbolico. Esso si presenta come uno dei primi richiami al sentimento del potere collegato all’atto di premere un pulsante; tu non devi far niente, tu non devi saper niente, e ogni cosa è già pronta per te; tutto quel che devi fare è di premere il pulsante. In effetti il fare istantanee è diventato una delle più significative espressioni di percezione visiva alienata, di mero consumo. Il ‘turista’ con la macchina fotografica è un simbolo evidente di un rapporto alienato con il mondo. Essendo costantemente occupato a fare fotografie, egli in effetti non vede assolutamente nulla, se non attraverso la mediazione della macchina fotografica. La macchina vede per lui e il risultato del suo viaggio ‘di piacere’ è una collezione di istantanee; il surrogato di una esperienza che egli avrebbe potuto avere, ma che non ha avuto ».

Questo brano di Erich Fromm (*Psicanalisi della società moderna*, Comunità, Milano, 1960, p. 151) non è soltanto degno di ammirazione per l’originalità e l’esattezza del rilievo psicologico, ma è notevole per la sorpresa che ci procura facendoci scoprire che gli slogan, tanto diffusi nella moderna società, sono già vecchi di settantacinque anni.

Quanto poi alla percezione visiva alienata posso testimoniare che ad essa sono esposti anche coloro che, per intuitiva capacità e vecchia esperienza, si direbbero del tutto immuni da tale pericolo. Ricordo infatti che, in alcuni casi, ho dovuto resistere alla tentazione di accelerare la mia documentazione fotografica, e cioè di scattare delle immagini prima di aver preso una chiara ed esauriente visione di ciò che avevo da fotografare; dunque l’osservazione di Fromm è tanto più valida in quanto è provato che può accedere di compiere il « surrogato di un’esperienza » persino a chi è abituato a vedere con i suoi occhi e non attraverso l’obiettivo fotografico.

Come fotografare Brunelleschi?

(In ‘Napoli nobilissima’, vol. XV, 1976, pp. 63-64; In R. Pane, *Il canto dei tamburi di pietra*, Napoli 1980, pp. 229-231 e in *Attualità e dialettica del restauro*, Op. Cit., pp. 355-356)

Alcune discussioni che hanno avuto luogo a Firenze, in sede di Commissione ordinatrice per la documentazione fotografica dell'opera di Brunelleschi, meritano qualche commento, in quanto riguardano un problema che è sempre all'ordine del giorno nel campo degli studi di storia dell'arte; e cioè in qual modo e misura sia da predisporre una documentazione fotografica dell'architettura, sufficientemente rappresentativa, oltre che disponibile per chi ne faccia richiesta.

La prima domanda da avanzare a tal proposito è la seguente: a chi si prevede che essa debba servire? è evidente che, per una informazione generale, da offrire al pubblico colto, e magari alla media degli studiosi non specialisti, basterebbe un gruppo di vedute d'insieme, di interni ed esterni, arricchito dei particolari più significativi; e già questo sarebbe un compito abbastanza impegnativo. Se si tratta, invece, di soddisfare dei ricercatori specialisti, si può prevedere che nessuna serie di immagini, per quanto circostanziata, possa essere considerata sufficiente; insomma è assai probabile che un esperto, avendo bisogno di illustrazioni per un suo nuovo discorso sull'opera del Brunelleschi, troverà non pertinente ai suoi argomenti tutto quanto è già disponibile in proposito. Per conseguenza egli farà eseguire (o eseguirà di persona) nuove foto, rispondenti ad angoli visuali, ad illuminazioni ed a rapporti che ne erano stati ancora ricercati e rappresentati da altri.

Affermare, quindi, come qualcuno ha fatto, che, per la sola chiesa di S. Lorenzo, occorrerebbe eseguire 1.000 (mille) foto, e che per tutta l'opera dell'architetto sia da prevederne almeno 5.000 (cinquemila) non mi sembra esprimere altro se non l'ingenua preoccupazione che qualcosa possa venire trascurata; mentre è certo che in tal senso non basterebbe né due né tremila foto per la chiesa suddetta, dato che *la sola documentazione esauriente è quella costituita dalla chiesa stessa*. In altre parole, l'obiettività, spinta al massimo scrupolo, non può non far capo all'assenza di significato; e cioè tendere ad annullare sé stessa per identificarsi, appunto, con l'opera da rappresentare.

Non diversamente mi pare doversi giudicare il ricordo all'assoluta neutralità dell'immagine, che è quanto dire ad una testimonianza che non

sia sospettabile di essere, in qualche modo, una interpretazione personale. Ora, chiunque abbia esperienza di storiografia – quale che sia il suo particolare orizzonte – sa bene che la testimonianza *totalmente obiettiva* non solo non esiste, ma che anzi, quanto occorre ad una conoscenza dotata di significato è proprio il suo contrario; cioè la sola vera ed utile testimonianza implica il principio di una partecipazione, e quindi di una scelta e di un giudizio. Ovviamente sarà anche da raccomandare che sia evitata ogni forzatura o sofisticazione, ogni effetto di virtuosismo per sé stante; ma questa è una raccomandazione meramente empirica, cioè priva di significato estetico. Similmente, affermare che non si debba dar credito ad una serie di immagini dell'opera di Brunelleschi, eseguite da un fotografo che sia anche uno storico dell'architettura è, ancora una volta, il voler privilegiare la *totale obiettività* e quindi quella neutralità che tende, appunto, all'assenza di ogni significato.

A quanto si è finora accennato, a proposito della rappresentazione fotografica, riguardante il campo della storia dell'arte, della critica e del restauro, un nuovo strumento di ricerca e di documentazione, quello del raggio laser, apre a noi uno straordinario e diverso orizzonte; basti considerare che esso ci fornisce, entro il rettangolo di una sola pellicola, numerose immagini dello stesso oggetto, corrispondenti a molteplici angoli visuali. Così, mentre nella fotografia la tridimensionalità è soltanto l'effetto di una illusione, con il laser essa diventa reale, poiché ci fornisce la possibilità di registrare lo stato di consistenza di un qualsiasi oggetto, in misura incomparabilmente maggiore di quello offerto da un apparecchio fotografico, e riesce quindi particolarmente prezioso come strumento di registrazione e di controllo dell'opera del restauro. E si deve appunto alla totalità della rappresentazione se le immagini ottenute con il laser sono state, dal greco, chiamate « olografia »; mentre la fotografia è un episodico messaggio luminoso, l'olografia è il « messaggio completo » (the whole message), che si consente di registrare variazioni infinitesime nello spazio e nel tempo. Altro che fotografare lesioni e incrinature!

Dobbiamo però rilevare che questo nuovo strumento, non solo non riduce né elimina il significato e l'importanza della fotografia, ma

contribuisce a definirla ancora di più, nel senso suddetto, come il contributo di una testimonianza storico-critica.

Le fotografie di Jodice

(In “Napoli nobilissima”, vol. XX, fasc. III, gennaio-aprile 1981, pp. 78-80)

Nelle *Vedute di Napoli* di Jodice (Mazzotta, Milano 1980), è anzitutto da rilevare che le scelte sono motivate da interessi assai vari, direi talvolta estremi. È forse questo che occorre anzitutto spiegare? La distanza che esiste fra i ragazzini della processione, o del violo infetto, e la visione del puro accidente meccanicistico, privo di significati umani?

Mi trattengo a guardare la prospettiva di piazza del Mercato perché è tanto rappresentativa dell’ambiente storico, da sembrare motivata da una ricerca vera e propria; come se il fotografo avesse consultato testi e figure (non ultima la seicentesca veduta planimetrica del Baratta) prima di scegliere la sua inquadratura. La piazza del Baratta mostra gli strumenti del supplizio; e sappiamo che, oltre alla forca, c’era il palco per la decollazione riservato ai nobili, e la trave con la corda, per i reati minori. Nella foto lo spazio è tanto più ricco di risonanze in quanto è deserto. In primo piano vediamo una sfinge decapitata e, nel mezzo, una colonna di ghisa che, essendo stata privata del suo lampadario, sembra far da monumento votivo alla memoria delle innumerevoli esecuzioni capitali di cui la piazza è stata teatro per tanti secoli. Si direbbe, insomma, che ogni elemento del passato, tuttora presente in sito, sia destinato ad una funzione commemorativa; così che persino le sfingi marmoree, che ornavano le due fontane simmetriche, siano state decapitate dagli scugnizzi per uniformarle ai ricordi degli antichi orrori del potere. Ma il discorso si riduce quasi a una divagazione pretestuosa, se per poco rileviamo che, proprio per aver inquadrato la massima profondità spaziale – mettendo a fuoco sia il primo piano della sfinge, sia l’ultimo, rappresentato dalla chiesa – è venuta fuori, insieme, anche la profondità storica. Insomma, per dirla il più brevemente possibile, questa è una fotografia che vorrei avere fatta io.

Un requisito comune alle immagini di Jodice è quello della icastica nettezza del particolare; cosa che dobbiamo considerare come una vera e propria moralità, tanto più degna di nota in quanto rara, in un tempo così spesso segnato dalle ambiguità onnicomprensive, ossia dal proposito di offrire pretesti validi per tutti i significati possibili; e, nell'orizzonte della icasticità, sono i ragazzini a fornire a Jodice le occasioni più ricche di testimonianze psicologiche.

Quello di *Il ventre del colera* (p.31 del catalogo) con i suoi occhi cerchiati, il riso che esprime una consapevolezza precoce – e quindi morbosa – è un vero paradigma di napoletanità. Incantevoli come angeli sono, invece, i ragazzini della processione di Procida, che servono il rito e reagiscono, con la serietà o col riso, alla presenza dell'obiettivo; e sappiamo cosa significhi una inquadratura che l'ingrandimento renderà più efficace, ma la cui essenzialità è affidata a quella specie di tiro a volo che coglie l'immagine nella fulmineità dell'istante. Ma, a differenza di altri cacciatori di singolarità psicologiche – fra i quali è giustamente celebrato Cartier Bresson – il nostro Jodice opera in modo non clandestino; per cui i ragazzini della processione, o il nonno emigrante, diventano in vario modo gli attori della scena.

Oggi, il più mostruoso orrore del nostro paesaggio non è più rappresentato – almeno presso di noi – dalle esecuzioni capitali, ma dalla violenza che lo spirito di rapina riesce ad esercitare sull'ambiente naturale. E anche di quanto il nostro fotografo ci fornisce una immagine assai significativa, in una panoramica che, sullo sfondo del Vesuvio, mostra in primo piano le fitte ma piccole case, corrispondenti ad una economia ancora a livello artigianale, e sopra, in secondo piano, un'altra successione, nettamente distinta dalla prima: quella dei grattacieli in cui la rapina ha potuto finalmente realizzarsi senza impacci paesistici o ecologici; e, naturalmente, anche in questa carrellata, fra il vulcano e le case, io sento di appropriarmi idealmente.

Confesso, però, che trovo evasiva la «metafisica del quotidiano», pur se debbo ammettere che si tratti di un titolo con una sua suggestione di richiamo, in cui la metafisica è ovviamente intesa come metafora. Bodini [il nome corretto è Bonini], autore del testo del catalogo, scrive: « A Jodice

pertanto interessa la *metafisica del quotidiano*, il dato surreale rinvenibile nella vita di tutti i giorni, i segni dell'ignoto e del magico e tutte le presenze interne alle sue foto sono simboli misteriosofici... » (p. 15). A tal proposito vorrei distinguere la dinamica dei moderni meccanismi, spesso dotati di una loro forma espressiva, dai segni dell'accidentalità e dell'estraniamento, che costituiscono tanta parte della nostra scena quotidiana; scena che rende chiara testimonianza di come l'estraniamento colga l'intimo di noi stessi, data la nostra rinuncia a ricondurre, alle esigenze di un arredo urbano, il puro accidente, collocato qua e là da esecutori che nessuno dirige, e quindi liberi di incrementare quella bruttezza che sembra ormai identificarsi con il nostro più fatale destino. In altre parole, il credere di poter trarre segni misteriosofici dalla indifferenza del caos, è cosa pericolosa, in quanto porta a rinunciare ad una partecipazione attiva, e quindi ad una precisa responsabilità.

Mi pare, anzi, che per questa via sia possibile incontrare la funzione socio-economica di quella falsa avanguardia che si distingue per assenza di significati umani – e quindi, appunto, di impegno – e che in quanto tale è disposta a farsi sostenitrice di qualsiasi forma di orrore; in particolare di quello edilizio, anch'esso accettabile come «ipotesi di lavoro»; tanto più, a dettarne i volumi sta l'impulso più autorevole e persuasivo, e cioè quello del reddito. Non per nulla l'avanguardia – sempre sollecita a contestare la moralità come moralismo – si pone a servizio del peggio, in nome della libertà espressiva; per cui inevitabilmente accade che i più «liberi» siano anche i più vili.

Tornando alle fotografie di Jodice mi pare che esse non abbiano nulla a che fare con la pittura metafisica di un Carrà o di un De Chirico. Bonini scrive: « Per quanto [Jodice] dice di guardare più a Carrà che a De Chirico, noi sosteniamo il contrario » (ibid.). Per mio conto sosterei un terzo assunto: il fatto che il fotografo guardi all'uno, piuttosto che all'altro pittore, ha attinenza con la sua cultura figurativa e le sue predilezioni, e *non con i significati espressivi delle sue fotografie*. Il processo creativo, attraverso il quale si definisce l'immagine metafisica di un De Chirico, implica la trasfigurazione di qualsiasi elemento della realtà estranea. L'immagine di Jodice, invece, non può non restare legata a codesta realtà,

pur facendola propria come scelta del particolare, come illuminazione, come taglio, come prospettiva; malgrado tutto, però, l'elemento « reale » è sempre riconoscibile in quanto tale. D'altra parte, si deve tener presente che non di rado un artista predilige i fantasmi che non hanno nulla a che fare con i suoi; e magari li predilige proprio per questo, perché sono « altri ».

A me pare che, allo stesso modo di ogni falsa avanguardia, la « metafisica fotografica » sia destinata a naufragare nell'anonimato dell'inflazione; e siccome Jodice è un fotografo di grande talento, mi permetto di esortarlo a diffidare dei muri diroccati, dei manufatti stracciati, dei serbatoi di benzina, delle antenne radio, dei lumi solitari. Gioverà a lui – ed a noi – che egli continui a rendere, di questa civiltà dei consumi e dei rifiuti, quella mortifera quantificazione che la definisce in più vasti rapporti; così come nelle case della fotografia vesuviana.

8. Bibliografia

8.1 Bibliografia sulla fotografia di architettura tra gli anni '30 e '50.

L. Moholy-Nagy, *Malerei Photographie Film*, Monaco 1925; riedizione del 1927 con il titolo *Malerei Fotografie Film*. Traduzione in italiano: *Pittura fotografia film*, Torino 1987.

E. Mendelsohn, *Amerika: Bilderbuch eines Architekten*, Berlino 1926.

K. Blossfeldt, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*, Berlino 1928.

F. Kollmann, *Schönheit der Technik*, Monaco 1928.

W. Gräff, *Es kommt der neue Fotograf!*, Berlino 1929.

L. Moholy-Nagy, *von material zu architektur*, Bauhausbuch vol. 14, Passau 1929.

W. Petry, *Film und Foto*, in 'Frankfurter Zeitung', 28 ottobre 1929.

F. Roh e J. Tschichold, *Foto-auge. 76 Fotos der Zeit*, Stoccarda 1929.

W. Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in 'Die Literarische Welt', 18.9.1931, pp.3-4, poi in *Ivi*, 25.9.1931, pp. 3-4, poi in *Ivi*, 2.10.1931, pp. 7-8. Poi nella raccolta Id., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Francoforte 1964, pp. 45-64.

K. Grant Sterne, *American vs. European Photography*, in 'Parnassus', vol. 4, n. 3, marzo 1932, p.18.

M. F. Agha, *Ralph Steiner*, in "Creative Art", vol. 10, n. 1, gennaio 1932.

L. Kirstein, *Walker Evan's Photographs of Victorian Architecture*, in "The Bulletin Published by Museum of Modern Art", vol 1, n. 4, 1° dicembre 1933.

W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Parigi 1936. Traduzione in italiano: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità*, Torino 1966.

W. Evans, *American Photographs*, New York, 1938.

L. Moholy, *A Hundred Years of Photography. 1839-1939*, Harmondsworth 1939.

A. Lattuada, *Occhio Quadrato*, Milano 1941.

G. Turrone, *Nuova fotografia italiana*, Milano 1959.

G. Trevisani, *Le fotografie di Vittorini*, in 'Popular Photography Italiana', maggio 1966.

E. Evans, *Interview with Walker Evans*, di Leslier Katz, in 'Art in America', marzo-aprile 1971.

L. Rice, B. Newhall, *Herbert Bayer: photographic works*, Los Angeles 1977.

S. Sontag, *Sulla fotografia*, Torino 1978.

E. Barents (a cura di), *Bauhaus Photographien*, Colonia 1982.

R. Fricke (a cura di), *Bauhaus Fotografie*, Düsseldorf 1982.

R. Pare, *Photography and architecture 1839-1939*, Montreal 1982.

W. Herzogenrath, *Bauhausfotografie*, Colonia 1983.

R. Sachsse, *Photographie als Medium der Architekturinterpretation*, Monaco 1984.

J. Enyeart, S. E. Pastor, *The archive, Photography and the Bauhaus*, Tucson 1985.

Aa. Vv., *Experiment Bauhaus. Das Bauhaus-Archiv, Berlin (West) zu Gast im Bauhaus Dessau*, Berlino 1988

P. Galassi, *Prima della fotografia*, Torino 1989.

W. Herzogenrath, S. Kraus, *Erich Consemüller Fotografien Bauhaus-Dessau*, Monaco 1989.

J. Fiedler, *Fotografie am Bauhaus*, Berlino 1990.

I. Zannier, *Architettura e fotografia*, Roma-Bari 1991.

Aa. Vv., *Walter Peterhans Fotografien 1927-38*, Essen 1993.

P. Costantini (a cura di), *La fotografia al Bauhaus*, Venezia 1993.

E. Taramelli, *Viaggio nell'Italia del Neorealismo. La fotografia tra letteratura e cinema*, Torino 1995.

R. Sachsse, *Lucia Moholy Bauhaus-Fotografien*, Berlino 1995.

J. Fiedler, P. Feierabend (a cura di), *Bauhaus*, Colonia 1999.

O. Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Parigi 2001. Traduzione in italiano: Id., *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Milano 2008.

G. Celant, *Scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura: un secolo di progetti creativi*, Milano 2004.

Aa. Vv., *Fotografie in Berlin, Museen archive bibliotheken*, Berlino 2005.

A. Madesani, *Storia della fotografia*, Milano 2005.

R. Volta, *Volti della fotografia, Scritti sulla trasformazione di un'arte contemporanea*, Milano 2005.

E. Viganò (a cura di), *Neorealismo: la nuova immagine in Italia 1932-1960*, Milano 2006.

A. Maggi (a cura di) Lucia Moholy, *cento anni di fotografia 1839-1939*, Firenze 2008.

G. Musto, *Un architetto dietro l'obiettivo*, in *Storie e teorie dell'architettura da Quattrocento al Novecento*, a cura di A. Buccaro, G. Cantone, F. Starace, Pisa 2008.

C. Chéroux, *L'errore fotografico. Una breve storia*, Torino 2009.

G. Fanelli, *Storia della fotografia di architettura*, Bari 2009.

H. M. Wingler, *Das Bauhaus, 1919-1933 Weimar Dessau Berlin und di Nachfolge in Chicago seit 1937*, Colonia 2009.

A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana, dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino 2011.

A. Madesani, N.O. Cavadini (a cura di), *Lucia Moholy (1894-1989) tra fotografia e vita, between Photography and Life*, Milano 2012.

C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano 2012.

M. Heiting e R. Jaeger (a cura di), *Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945*, Vol. II, Göttingen 2014.

8.2 Bibliografia su Albert Renger-Patzsch.

A. Renger-Patzsch, *Das Chorgestühl von Kappenberg*, Berlino 1925.

Id., *Die Halligen. Das Gesicht der Landschaft*, Berlino 1927.

Id., *Photographie und Kunst*, in 'Photographische Korrespondenz', vol. 63, 1927, Nr. 3, pp. 80-82. Poi in B. Stiegler, A. e J. Wilde, *Albert Renger-Patzsch. Die Freude am Gegenstand. Gesammelte Aufsätze zur Photographie*, Monaco 2010, pp. 81-84.

Id., *Ziele*, in 'Das Deutsche Lichtbild', 1927, p. XVIII. Poi in B. Stiegler, A. e J. Wilde, *Op. Cit.*, pp. 91, 92. Un estratto del testo è stato pubblicato con il titolo *Neue Blickpunkte der Kamera*, in 'Uhu', anno IV, 1927/28, Nr. 7 (aprile 1928).

T. Mann, *Die Welt ist schön*, in 'Berliner Illustrierte Zeitung', anno XXXVII, Nr. 52, 23.12.1928.

A. Renger-Patzsch, *Die Freude am Gegenstand*, in 'Das Kunstblatt', fasc. 1 anno XII, 1928, pp. 19-22. Poi in B. Stiegler, A. e J. Wilde, *Op. Cit.*, pp. 107-108.

Id. *Die Welt ist schön: einhundert photographische Aufnahmen*, Monaco 1928.

Id. *Lübeck, Achzig photographische Aufnahmen*, Berlino 1928.

A. Renger-Patzsch e R. Schwarz, *Wegweisund der Technick*, Potsdam 1928.

K. Tucholsky, *Das schönste Geschenk*, in 'Die Weltbühne', 18.12.1928.

W. Burmeister, A. Renger-Patzsch, *Norddeutsche Backsteindome*, Berlino 1929. Riedito poi nel 1938 e 1943.

E. Kállai, *die welt ist schön*, in 'bauhaus', anno III, fasc.2, aprile-giugno 1929, p. 27.

F. Kuhr, *ist die welt nur schön? (noch eine renger-kritik)*, in 'bauhaus', anno III, fasc.2, aprile-giugno 1929, p. 28.

A. Renger-Patzsch, *hochkonjunktur*, 'bauhaus', ottobre 1929.

Id., *Dresden*, Dresda 1929.

W. Riezler, *Die Welt ist schön / Lübeck*, in 'Die Form', anno IV, fasc. 1, 1929.

H. Schwarz, *Zwei Bücher von Renger-Patzsch*, in 'Photographische Korrespondenz', Vol. 65, Nr. 5, 1929.

R. Kain. *Graphisches Kabinett*, in 'Bremer Nachrichten', 7 giugno 1930.

H. Lers, *Atelierbesuch bei Renger-Patzsch*, in 'Heimat Wort', 1930.

K. Wilhelm-Kästner, A. Renger-Patzsch, *Das Münster in Essen*, Essen 1930.

A. Renger-Patzsch, *Vergewaltigung der Landschaft verboten*, "Foto-Beobachter", n. 6, giugno 1935.

Id., *Sylt : Bild einer Insel*, Monaco 1936.

Id., in W. Schöppe (a cura di), *Meister der Kamera erzählen (wie sie wurden und wie sie arbeiten). 1: Deutsche Meister*, Halle-Saale 1937, p.48.

F. E. Krauß, A. Renger-Patzsch, *Das silberne Erzgebirge : Bilder aus dem Erzgebirge*, Monaco 1940.

W. Pinder, A. Renger-Patzsch, *Deutsche Wasserburgen*, Königstein 1940.

- C. G. Heise, *Albert Renger-Patzsch : der Photograph*, Berlino 1942.
- R. Schneider, W. Tack, A. Renger-Patzsch, *Paderborn*, Paderborn 1949.
- E. Botzenhart, A. Renger-Patzsch, *Schloss Cappenberg*, Soet 1952.
- L. Curtius, C. H. Boehinger, *A. Renger-Patzsch, Lob des Rheingaus*, Ingelheim 1953.
- A. Renger-Patzsch, *Bilder aus der Landschaft zwischen Rühr und Möhne: ein Bildband*, Beleck 1957.
- L. Rohling, A. Renger-Patzsch, *Höxter und Corvey*, Soest 1958.
- M. Meier, A. Renger-Patzsch, *Oberrhein : Elsass, Breisgau, Ortenau*, Monaco 1959.
- H. Hanno, A. Renger-Patzsch, *Hohenstaufenburgen in Süditalien*, Monaco 1961.
- H. Schwartz, A. Renger-Patzsch, Soest, Soest 1964.
- Aa. Vv., *Albert Renger-Patzsch : der Fotograf der Dinge*, Essen 1966.
- A. Renger-Patzsch, *Ein Vortrag der nicht gehalten wurde*, in 'FotoPrisma', anno X, 1966, pp. 535-538. Poi in B. Stiegler, A. e J. Wilde, *Op. Cit.*, pp. 241-243.
- L. Rohling, *Höxter und Corvey*, Soest 1976.
- Aa. Vv. *Albert Renger Patzsch : 1897 - 1966 ; photographs from the collection of the Friends of Photography*, Carmel, Calif 1977.
- K. Honnef, *Industrielandschaft, Industriearchitektur, Industrieprodukt: Fotografien 1925 – 1960 von Albert Renger-Patzsch*, Colonia 1977.

V. Kahmen, *Albert Renger-Patzsch : Bahnhof Rolandseck*, Rolandseck 1979.

F. Krempe, *Albert-Renger-Patzsch, 100 photographs 1928*, Paris 1979.

A. e J. Wilde (a cura di), *Albert Renger-Patzsch. Ruhrgebiet-Landschaften 1927-1935*, Colonia 1982.

M. Bieger, *Albert Renger-Patzsch : späte Industriephotographie*, Francoforte, 1993.

S. Böhmer, *Albert Renger-Patzsch, Photographien : Suermondt-Ludwig-Museum Aachen*, Aquisgrana 1993.

G. Goehle, *Fotografie im Museum*, Berlino 1994.

M. Bieger-Thielemann, *Albert Renger-Patzsch: Der ingolstädter Auftrag*, Weimar 1995.

R. Sachsse, *Lucia Moholy Bauhaus Fotografin*, Berlino 1995.

H. Galen, M. Heinzelmann, *Albert Renger-Patzsch, Thomas Struth: Fotografien con Münster*, Münster 1996.

T. Janze, *Zwischen der Stadt: Photographien der Ruhrgebiets von Albert Renger-Patzsch*, Ostfildern 1996.

B. Reese, A. e J. Wilde, *Albert Renger-Patzsch zum 100. Geburtstag: frühe Fotografien*, Colonia 1997.

A. C. Oellers, *Massvoll sein heisst sinnvollordenen: Rudolf Schwarz und Albert Renger-Patzsch; der Achitekt, der Photograph und die Aachener Bauten*, Aquisgrana 1997.

P. Vignau-Wilberg, *Albert Renger-Patzsch Architektur im Blick des Fotografen: 1897 – 1966*, Monaco 1997.

A. Wilde, T. Janzen, *Albert Renger-Patzsch : Meisterwerke*, Monaco 1997.

V. A. Heckert, *Albert Renger-Patzsch: contextualizing the early work, 1920-1933*, New York 1999.

J. Fischer, *Landschafts- und Architekturphotographien von Albert Renger-Patzsch aus de Sammlung Fritz Schupp*, Berlino 2002.

O. Breitfeld, *Albert Renger-Patzsch. Parklandschften: 60 Fotos für die Warburgs*, Amburgo 2005.

A. Gaidt, *Albert Renger-Patzsch sum 111. Geburtstag: dei Paderborn Aufnahmen*, Bönen 2008.

A. Hütte, *Albert Renger-Patzsch, Axel Hütte – Rheingau: Fotografien*, Ingelheim 2010.

B. Stiegler, A. e J. Wilde, *Die Freude am Gegenstand: gesammelte Aufsätze zur Photographie*, Monaco 2010.

U. Ellguth-Malakhov, *Albert Renger-Patzsch Industriefotografien für Schott*, Weimar 2011.

A. Jaeggi, *Die Moderne im Blick: Albert Renger-Patzsch fotografiert das Fagus-Werk*, Berlino 2011.

8.3 Bibliografia su Roberto Pane fotografo.

R. Pane, *Tipi di architettura rustica in Napoli e nei Campi Flegrei*, in “Architettura e Arti Decorative”, VII, 12, 1928.

Id., *Architettura rurale campana*, Firenze 1936.

Maurice, *Paesaggio di Roberto Pane*, in ‘Terraferma’, II, 3, settembre-dicembre 1946, pp. 107-108.

R. Pane, *Architettura caprese*, in “Le tre Venezie”, XXI, 4-6, aprile-giugno, 1947, pp. 154-162.

N. Pozza, *Andrea Palladio nel saggio di Roberto Pane*, in ‘il Giornale di Vicenza’, 16 settembre 1948, p. 3.

R. Pane, *Architettura e arti figurative*, Venezia 1948.

Id., *Napoli imprevista*, Napoli 1949.

Id., *Taccuino d’Ischia*, in ‘Le vie d’Italia’, LV, 5, maggio 1949, pp. 475-482; e in ‘Rassegna d’Ischia’, anno XXVIII, n.4, luglio-agosto 2007, pp. 25-29.

B. Zevi, *Urbanistica e architettura minore*, in ‘Urbanistica’, XIX, 4, aprile-giugno 1950, pp. 68-70.

R. Pane, *Puglia inedita*, in ‘Metron’, n. 39, dicembre 1950, pp. 11-13.

Id., *Bernini architetto*, Venezia 1953.

Id., *Paesaggio ed ambiente*, in *La pianificazione regionale*, Atti del IV Congresso INU (Venezia, 18-21 ottobre 1952), Roma 1953, pp. 89-95.

B. Zevi, *Pane duro per Bernini*, Venezia 1953, in ‘Cronache della politica e del costume’, I, 6, 22 giugno 1954, p. 32; poi col titolo *Pane duro per Bernini. Tolle due opere, fu il Piacentini del ‘600*, in Id., *Cronache di architettura*, vol. I, n.6, Roma-Bari, 1971, p. 71-75.

Id., *Capri senza retorica*, in 'Cronache della politica e del costume', I, 34, 14 dicembre 1954; p. 33; poi col titolo *Capri non smancerosa. Rotto l'idillio di Axel Munthe*, in Id., *Cronache di architettura*, vol. I, n. 31, *Op. Cit.*, pp. 237-239.

R. Pane, *Capri*, Venezia 1954. Edizione rivista ed ampliata nel 1965 con il titolo *Capri: Mura e volte*; poi ancora nel 1982 con il titolo *Capri*.

Id., *I vandali in casa. Il paesaggio migliorato*, in 'Il Mondo', 25, 22 giugno 1954.

Id., *Il chiostro di Santa Chiara in Napoli*, Napoli 1954.

Id., *Mura e volte di Capri*, in 'Le vie d'Italia', LX, 2, febbraio 1954.

B. Zevi, *Il difensore dell'ambiente*, in 'L'Espresso', I, 13, 25 dicembre 1955, p. 12; poi col titolo *Pane a Sorrento. Antichità proiettate sul mare*, in Id. *Cronache di architettura*, vol. II, n. 85, *Op. Cit.*, pp. 59-61.

R. Pane, *I vandali in casa. I fasti del vicereame*, in 'Il Mondo', 14, 5 aprile 1955.

Id., *I vandali in casa. L'urbanista autorizzato*, in 'Il Mondo', 8, 22 febbraio 1955.

Id., *I vandali in casa. Operazione San Marco*, in 'Il Mondo', 30, 26 luglio 1955.

Id., *Sorrento e la costa*, Napoli 1955.

B. Zevi, *Un architetto del '700. È nata a Napoli l'arte di Fuga*, in 'L'Espresso', II, 38, 16 settembre 1956, p. 12; poi col titolo *Ferdinando Fuga. Triplice personalità ma sempre napoletana*, in Id., *Cronache di architettura*, vol. II, n. 123, *Op. Cit.*, pp. 221-223.

R. Pane, *Ferdinando Fuga*, Napoli 1956.

A. De Franciscis, R. Pane, *Mausolei romani in Campania*, Napoli 1957.

R. Pane, *Città antiche edilizia nuova*, Napoli 1957.

Id., *Città d'arte e paesaggio*, in 'Nord e Sud', vol. I, 1957, pp. 80-93.

Id., *Il monastero napoletano di S. Gregorio Armeno*, Napoli 1957.

Id., G. C. Alisio, P. Di Monda, L. Santoro, A. Venditti, *Ville vesuviane del Settecento*, Napoli 1959.

B. Zevi, *Ville vesuviane del Settecento. Capolavori in pericolo*, in 'L'Espresso', VI, 6, 7 febbraio 1960, p. 18; poi col titolo *Ville vesuviane del Settecento. Tra poco, un prezioso mondo scomparso*, in *Cronache di architettura*, vol. III, n. 300, *Op. Cit.*, p. 471-473.

R. Pane, *Campania, la casa e l'albero*, Napoli 1961.

Id., *Restauro e distruzione*, in 'Napoli nobilissima', vol. II, fasc. II, 1962-1963, pp. 79-80.

Id., *Che almeno ne resti il ricordo*, in 'Napoli nobilissima', vol. II, 1962-63, p. 80; poi in Id., *Attualità dell'ambiente antico*, Firenze 1967, p. 184; e in Id., *Attualità dialettica del restauro. Educazione all'arte – Teoria della conservazione dei monumenti*, Chieti 1987, p. 253.

Id., *Napoli ad occhio seminudo*, in 'Napoli nobilissima', vol. II, fasc. II, 1962-63, pp. 77-78, e in Id., *Attualità dell'ambiente antico*, *Op. Cit.*, pp. 126-128.

Id., *Tutela e restauro dei centri antichi*, in 'Napoli nobilissima', vol. II, fasc. IV, 1962-63; poi in Id., *Attualità dell'ambiente antico*, *Op. Cit.*, pp. 138-141.

Id., *Attualità dell'ambiente antico*, Firenze 1967

Id., *Antoni Gaudì*, Milano 1964. La seconda edizione del volume, rivista ed ampliata, venne pubblicata nel 1982.

Id., *L'antiguida*, in 'Napoli nobilissima', vol. V, fasc. V-VI, settembre-dicembre 1966, pp. 237-238, poi in Id., *Attualità dell'ambiente antico*, *Op. Cit.*, pp. 187-189

Id., *Paris clair*, in 'Napoli nobilissima', vol. V, fasc. IV, luglio-agosto 1966; poi in Id., *Attualità dell'ambiente antico*, *Op. Cit.*, pp. 183-184

Id., *Paesaggi e giardini cinesi*, in 'Casabella', XXX, 304, 1966, pp. 58-67.

Aa. Vv., *Scritti in onore di Roberto Pane*, Napoli 1971.

R. Pane, *Una foto un notaio un milione*, in 'Casabella', XXXV, n. 356, 1971, p. 55.

Id., *Fantasmì in primo piano*, in 'Napoli nobilissima', vol. XIII, fasc. I, gennaio-febbraio 1974, pp. 37-38; poi in Id., *Il canto dei tamburi di pietra*, Napoli 1980, p. 135.

Id., *La pubblicità turistica sulla costiera amalfitana*, in 'Napoli nobilissima', vol. XIII, fasc. IV, luglio-agosto 1974, p. 160, e in R. Pane, *Il canto dei tamburi di pietra*, *Op. Cit.*, pp. 152-153.

Id., *Come fotografare Brunelleschi?*, in 'Napoli nobilissima', vol. XV, fasc. I-II, gennaio-aprile 1976; poi in Id., *Il canto dei tamburi di pietra*, *Op. Cit.*, pp. 229-231; anche in Id., *Attualità e dialettica del restauro*, *Op. Cit.*, pp. 259-360

Id., *Documentazione ambientale della Costiera amalfitana*, in 'Napoli nobilissima', vol. XVI, fasc. I, gennaio-febbraio 1977, pp. 3-41.

Id., *Le fotografie di Jodice*, in 'Napoli nobilissima', vol. XX, fasc. I-II, gennaio-aprile 1981, pp. 78-80.

Id., *Virgilio e i Campi Flegrei*, Napoli 1981.

Id., *Immagini e parchi archeologici per il bimillenario virgiliano*, in 'Napoli nobilissima', vol. XX, fasc. III-IV, maggio-agosto 1981, pp. 146-147.

Id., *Vecchie e nuove immagini di Napoli*, in 'Napoli nobilissima', vol. XX, fasc. I-II, gennaio-aprile 1981, p. 84

Id., *Attualità dialettica del restauro. Educazione all'arte – Teoria della conservazione dei monumenti*, antologia a cura di Mauro Civita, Chieti 1987.

L. Capaldo, A. Ciarallo, G. Pane, *Il paesaggio del Sud. Itinerari imprevisi in Campania*, Napoli 1989.

Aa. Vv., *Ricordo di Roberto Pane*, Atti dell'Incontro di studi (Napoli, Villa Pignatelli, 14-15 ottobre 1988), Napoli 1991.

L. Guerriero, *Roberto Pane e la dialettica del restauro*, Napoli 1995.

Aa. Vv., *Roberto Pane. L'intitolazione della Biblioteca e due lezioni inedite*, Napoli 2004.

A. Pane, *Roberto Pane (1897-1987)*, in 'ANANKE', 50-51, gennaio-maggio 2007, pp. 24-33.

S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, Atti del convegno Nazionale di Studi (Napoli, Centro Congressi della Federico II, 27-28 ottobre 2008), Venezia 2010.

A. Pane, *Napoli: Francesco Rosi e le mani sulla città, 50 anni dopo*, in 'ANANKE', n. 75, maggio 2015, pp. 75-84.

9. Indice delle illustrazioni.

1. Locandina della mostra 'Film und Foto'. O. Lugon, <i>Op. Cit.</i> , p. 45	p. 23
2. A. Sander, <i>Siebengebirge visto da Rheinbreitbach, prima del 1935</i> . Ivi, p. 234	p. 39
3. A. Sander <i>stazione di Godorf, 1922/1928</i> . Ivi, p. 240	p. 42
4. W. Evans, <i>Easton, Pennsylvania, 1935</i> . Ivi, p. 232,	p. 45
5. W. Evans, <i>South Carolina, 1936</i> . Ivi, p. 300	p. 46
6. A. Lattuada, "Vie secondarie", <i>prima del 1941</i> . A. Lattuada, <i>Op. Cit.</i> , Tav. 16	p. 50
7. A. Lattuada, "Fine della città". <i>prima del 1941</i> . Ivi, Tav. 26	p. 54
8. Albert Renger-Patzsch, <i>autoritratto, 1930</i> . B. Stiegler, A. e J. Wilde (a cura di), <i>Op. Cit.</i> , p. 8	p. 57
9. Copertina del libro 'Die Welt ist schön'. M. Heiting e R. Jaeger(a cura di), <i>Op. Cit.</i> , p. 297	p. 61
10. <i>Ritratto di Albert Renger-Patzsch con il suo banco ottico, 1965</i> . Da A. e J. Wilde, <i>Op. Cit.</i> , p. 174	p. 69
11. <i>Veduta di Havelberg, anni '30-'40</i> . Dalla fototeca del Zentralinstitut für Kunstgeschichte di Monaco Inv. 381901	p. 75
12. <i>Veduta di Gelsenkirchen, 1935</i> . Fototeca del Folkwang Museum di Essen, Inv. 0539/0081,	p. 76
13. <i>Elberfeld, Grosse Treppe an der Schleswiger Strasse, 1932</i> . Fototeca del Kunst Bibliothek di Berlino, Inv. 32, 258	p. 77
14. <i>Case attorno alla zona industriale di Bochum,, 1930</i> . Fototeca del Folkwang Museum di Essen, Inv. 0365/0081	p. 78
15. <i>Veduta da una strada di Essen verso la zona industriale, 1929</i> . Ivi, Inv. 0366/0081	p. 79
16. <i>Case contadine ed edifici industriali ad Essen, 1931</i> . Ivi, Inv. 0368/0081	p. 81
17. <i>Case in un borgo del Nord Italia, 1930-1935</i> . Ivi, Inv. 0206/20/0080	p. 82
18. <i>Veduta di Monte Sant'Angelo, 1925-1965</i> . Fototeca Museum für Kunst und Gewerbe di Amburgo, Inv. P1993.400	p. 82
19. <i>Case rurali del Nord Italia, 1930-1935</i> . Fototeca del Folkwang Museum di Essen, Inv. 0206/17/0080	p. 84

20. <i>Case rurali del Nord Italia, 1930-1935.</i> Ivi, Inv. 0206/28/0080	p. 85
21. <i>Riquewihl, Francia, anni '30 - '40.</i> Dalla fototeca del <i>Zentralinstitut für Kunstgeschichte</i> di Monaco Inv. 381983	p. 86
22. <i>Thann, Francia, anni '30 - '40.</i> Ivi, Inv. 382066	p. 87
23. <i>Case rurali del Nord Italia, 1930-1935.</i> Fototeca del <i>Folkwang Museum</i> di Essen, Inv. 0206/23/0080	p. 89
24. <i>Case rurali del Nord Italia, 1930-1935.</i> Ivi, Inv. 0206/21/0080	p. 89
25. <i>Roberto Pane con la sua Hasselblad, primi anni sessanta.</i> A. Pane, <i>Roberto Pane (1897-1987), Op. Cit.</i> , p. 30	p. 99
26. <i>Roberto Pane con la sua Hasselblad, 1980. Foto di Lello Capaldo.</i> Aa. Vv., <i>Ricordo di Roberto Pane, Op. Cit.</i> , p. 455	p. 103
27. <i>Nuovo edificio sulla costiera sorrentina-amalfitana. Anni '50-'60.</i> Archivio fotografico Roberto Pane Inv. 1/A1.66	p. 110
28. <i>Palazzo Ottieri in Piazza Mercato, Napoli. Fine anni '50.</i> Ivi, Inv. 1/A2.62	p. 111
29. <i>Nuovo edificio alberghiero sulla costiera sorrentina-amalfitana. Anni '50-'60.</i> Ivi, Inv. 1/A2.85	p. 112
30. <i>Duomo di Cefalù. Anni '40-'50.</i> Ivi, Inv. 1/B2.50	p. 125
31. <i>Duomo di Cefalù. Anni '40-'50.</i> Ivi, Inv. 1/B2.50	p. 125
32. <i>Veduta di una strada di Napoli. Anni '50.</i> Ivi, Inv. 1/A2.1	p. 126
33. <i>Veduta di Napoli. Anni '40- 50.</i> Ivi, Inv. 1/A2.1	p. 127
34. <i>Veduta di Napoli verso la collina di Capodimonte. Anni '50.</i> Ivi, Inv. 1/A2.67	p. 129
35. <i>Marina di Positano. Anni '50.</i> Ivi, Inv. 1/A1.85	p. 130
36. <i>Veduta dell'abitato di Atrani. Anni '50.</i> Ivi, Inv. 1/A1.53	p. 132
37. <i>La Corricella, Procida. Anni '40.</i> Ivi, Inv. 1/A2.94	p. 133
38. <i>Veduta dell'abitato di Matera. Anni '40-'50.</i> Ivi, Inv. 1/B1.80	p. 134
39. <i>Coperture a volte, costiera amalfitana. Anni '50.</i> Ivi, Inv. 1/A1.51	p. 135
40. <i>Coperture a volte, costiera amalfitana. Anni '50.</i> Ivi, Inv. 1/A1.72	p. 137
41. <i>Paesaggio rurale di Gravina in Puglia. Anni '50-'60.</i> Ivi, Inv. 1/B2.16	p. 138
42. <i>Paesaggio rurale avellinese. Anni '50.</i> Ivi, Inv. 1/A1.4	p. 143

43. <i>Loreto Aprutino. Anni '50.</i> Ivi, Inv. 1/B1.21	p. 144
44. <i>Fiordo di Crapolla, Massa Lubrense. Anni '50.</i> Ivi, Inv. 1/A1.68	p. 145
45. <i>Vettica di Praiano. Anni '50.</i> Ivi, Inv. 1/A1.85	p. 148
46. <i>Paesaggio rurale di Torre Annunziata. Anni '50-'60.</i> Ivi, Inv.1/A2.98	p. 150
47. <i>Costiera Amalfitana. Anni '50.</i> Ivi, Inv.1/A2.85	p. 154
48. <i>R. Pane, Casa rurale abruzzese. Anni '40-'50.</i> Ivi, Inv. 1/B1.21	p. 159
49. <i>A. Renger-Patzsch, Casa rurale nel nord della Germania. Anni '30.</i> Fototeca del <i>Folkwang Museum</i> di Essen, Inv. GFA/RP/0034	p. 159
50. <i>R. Pane, Casa rurale campana Anni '40.</i> Archivio fotografico Roberto Pane Inv. 1/A1.41	p. 163
51. <i>A. Renger-Patzsch, Casa rurale presso Essen. 1928.</i> Fototeca del <i>Folkwang Museum</i> di Essen, Inv. GFA/RP/0001	p. 163